This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

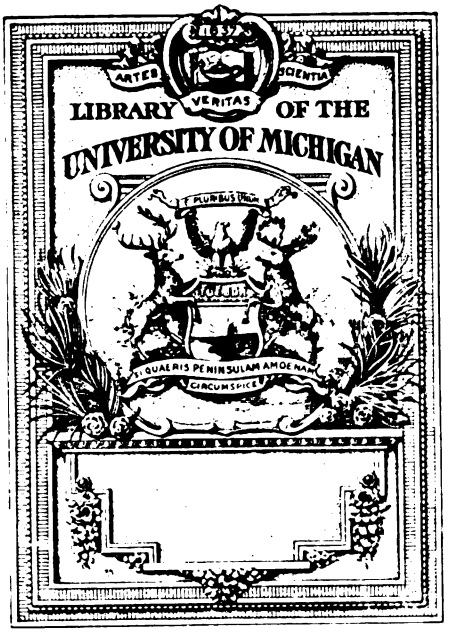
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

B 1,145,302


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

MITTEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTEILUNG

124642

BAND XVIII.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL. XVIII.

ROM
LOESCHER & C.°
(BRETSCHNEIDER & REGENBERG)
1903

INHALT.

W. Amelung, *Der Asklepios des Phyromachos zu Pergamon* S. 1-16.
R. Delbrueck, *Baugeschichtliches aus Mittelitalien* S. 141-163.
K. Hadaczek, *Der trunkene Silen* S. 58-62.
Ch. Huelsen, *Porticus Divorum und Serapeum im Marsfelde* (Taf. I. II) S. 17-57.
— *Ein neues A B C - Denkmal* S. 73-86.
— *Zum Gedächtnis Theodor Mommsens* S. 177-184.
— *Neue Inschriften* S. 334-340.
F. Littig und Ch. Huelsen, *Hercules-Altar aus Elba* S. 63-67.
A. Mau, *Tafelbild oder Prospekt* S. 222-273.
N. Persichetti, *La via Salaria nel circondario di Ascoli Piceno* (Taf. III) S. 274-311.
E. Petersen, *Tropaeum-Adamklissi* S. 68-72.
— *Antike Architekturmalerei* S. 87-140.
— *Pigna-Brunnen* S. 312-328.
— *Funde* S. 164-176. 329-333.
J. Six, *Ikonographische Studien* (XV *a.* Alexander. XV *b.* Alexander mit Ammonshörnern. XVII. Demetrius I. Poliorketes, König von Macedonien. XVIII. Ptolemaios II Philadelphos) S. 207-221.
J. Strzygowski, *Der Pinienzapfen als Wasserspeier* S. 185-206.
Sitzungen und Ernennungen S. 341-342.
Register S. 342-344.

DER ASKLEPIOS DES PHYROMACHOS ZU PERGAMON.

Bei den letzten Ausgrabungen in den Caracalla-Thermen kam unter Anderem ein colossaler Asklepios-Kopf zu Tage, der alsbald von Savignoni in den *Notizie degli scavi* (1901 S. 248 ff.) und nicht lange danach auch in unseren Mitteilungen (1901 S. 372 ff. Taf. XIV) veröffentlicht wurde.

Der Kopf — er ist jetzt im Thermenmuseum aufgestellt — hat ein sehr eigenartiges Gepräge, zu dem vor Allem die langen, mässig gewellten Haare beitragen, die vorn gescheitelt Stirn und Schläfen schlicht umrahmen; unten laden die Locken jederseits in mächtigen Voluten aus, die leider abgebrochen sind, die man aber ergänzen sollte, da es ohne grosse Mühe geschehen kann und die energische Ausladung nach unten den eigentümlichen Eindruck des Kopfes wesentlich steigern müsste. Oben lagert über den Wellen des Haares ruhig und breit der flache Bogen der starken turbanartigen Binde, an der der Dargestellte als Asklepios kenntlich ist. Wie die Haare sind auch die Locken des Bartes ganz symmetrisch angeordnet, aber im Gegensatz zu jenen kurz und kraus gelockt. Modellierung und Ausdruck der Gesichtszüge sind sehr einfach und ruhig; freundlich sind die Lippen geöffnet, zwischen denen die obere Reihe der Zähne deutlich sichtbar wird; aber die Hauptträger des Ausdrucks, die Augen fehlen. Noch ist zu bemerken, dass der Kopf etwas nach seiner Rechten gewendet auf der Statue, deren einziger Ueberrest er ist, gesessen hat: die Bartlocken sind an der rechten Wange nur eben angelegt, während sie an der linken sorgfältig ausgeführt sind; die rechte Wange war also dem Beschauer, wenn er grade vor das Bild trat, verborgen. Weiteres später.

Können wir uns eine Vorstellung von dem Aussehen jener Statue machen? Savignoni hat auf zwei Statuetten hingewiesen,

Tage gekommen (Abb. 1; Vollgraff hat mir ihre Veröffentlichung freundlichst gestattet, die Statuette ist in feinem weissen Insel-

Fig. 2.

marmor gearbeitet; über die Ausgrabungen vgl. vorläufig Archäol. Anzeiger 1903 S. 44 f.). Eine weitere Replik befindet sich im Louvre (*Salle du sarc. d'Adonis* Nr. 345; Fröhner, *Notice de la sculpture antique* Nr. 400; Clarac 294, 1164; Abb. 2): ihr ist diesmal auch der kleine Telesphoros beigegeben; statt des modernen Kopfes

könnte man sie mit einer in der Grösse entsprechenden Copie des ursprünglichen Kopfes ausstatten, die in Villa Albani einer Zeusstatuette aufgesetzt ist: die Statuette steht vor dem Casino auf der Balustrade des Blumengartens rechts. Weiter ist eine kleinere Statuette in St. Petersburg zu nennen (Kieseritzky, Eremitage Nr. 277 B). Endlich können hier noch zwei in Rom befindliche kopflose Statuetten angeschlossen werden, eine im Thermenmuseum (*Guida* S. 11 Nr. 28, aus dem Haus der Vestalinnen), die andere im Kircherianum (Kopf, Füsse u. r. Arm sind hier ergänzt). Schliesslich muss noch irgendwo der Kopf einer kleinen Bronzestatuette des gleichen Typus existieren; seit Jahren bin ich im Besitz des hierneben abgebildeten, bronzierten Abgusses (Abb. 3); doch ist

Fig. 3.

mir entfallen, wie und wo ich zu diesem Besitze gelangt bin; mittels der Abbildung wird es gelingen, den Aufbewahrungsort des Originales zu bestimmen und weitere Nachrichten darüber zu erhalten (erwähnt von Savignoni a. a. O. S. 375 Anm. 2).

All die genannten Statuetten stimmen in den wesentlichen Zügen mit einander überein, so dass wir uns nach ihnen eine vollständige Vorstellung des gemeinsamen Originales bilden können. Der Gott steht aufrecht und in das weite Himation gehüllt, ganz ähnlich, wie ihn die schönste seiner uns erhaltenen Statuen in Florenz darstellt (Amelung, Führer Nr. 94). Der Kopf ist leicht nach der rechten Schulter gewendet; der rechte Arm hängt über den unter die Achsel gestemmten Wanderstab herab, und die Hand hält einen eiförmigen Gegenstand, eine Speise, zu der sich die um den Stab geringelte Schlange emporhebt. Die Füsse sind bloss, während die Florentiner Figur grosse, schwere Sandalen trägt und auch in diesem Zuge den Gott als den allezeit hilfbereiten, zur Wanderschaft

gerüsteten darstellt. Und noch in einer anderen Beziehung unterscheiden sich beide Typen charakteristisch von einander. Während dort das Gewand den Körper mit grossen Flächen bedeckt, die nur von wenigen, scharfkantigen Falten unterbrochen sind, schmiegt sich das Himation bei dem neuen Typus weicher dem Körper an und ist lebhafter gefaltet. Vor Allem ist bei der Mehrzahl der Repliken der untere Rand vor dem rechten Schienbein nach aussen umgeschlagen; dadurch wird die vom Knie niederhängende, so hart wirkende Steilfalte an das Bein gepresst und ein ganzes Bündel kleiner und grosser Falten zieht sich nach unten convergierend von der linken Hüfte zum rechten Fuss. Die Statuette aus Argos und die im Thermenmuseum geben zwar die anliegende Steilfalte und jenes Faltenbündel, unterdrücken aber den Umschlag des Randes; dass dies nicht das Ursprüngliche sein kann, ist ohne weiteres klar, denn jene Abweichungen vom Florentiner Typus können sich ohne den Umschlag gar nicht bilden (bei der Replik im Louvre ist der Umschlag nicht rings herum ausgeführt).

Zunächst wollen wir aus dieser Vergleichung nur den einen Schluss ziehen, dass die Statuetten augenscheinlich ein gemeinsames Original wiedergeben, ein Original, das einige charakteristische Züge von anderen Darstellungen der gleichen Art unterschied; wir müssen uns demnach auch die Statue, zu der der Colossalkopf aus den Caracalla-Thermen gehört hat, den Statuetten entsprechend vorstellen. Dass dieses Original in Bronze gearbeitet war, kann uns die Art der Modellirung an dem Kopf aus den Thermen und seine ehemalige Vergoldung lehren, die strähnenartige Darstellung der Haare und die Art, wie die Bartlocken stilisiert sind, wozu der Bart des sog. Platon in Neapel zu vergleichen ist. Von der Existenz dieses Vorbildes giebt es aber noch ein Zeugnis, ein unscheinbares kleines Terracottarelief: jedenfalls der Rest eines Weihgeschenks aus einem Tempel, in dem der Gott eben in dem von uns geschilderten Typus dargestellt war; das Fragment war ehemals in der Sammlung Saburoff, in deren Publication Furtwängler es abbildet und kurz bespricht (I, Text zu Taf. XXIV); heute befindet es sich in St. Petersburg (ich verdanke Kieseritzky die unserer Abbildung 4 zu Grunde liegende Photographie und die Erlaubnis zu ihrer Wiedergabe). Deutlich finden sich hier nicht nur jene Faltenzüge wieder, am Kopfe sind auch die gescheitelten, nach den Seiten ausladenden

unvergleichbar wiedergegeben. Dieses Relief stammt nun — und darin liegt der Hauptwert seines Zeugnisses — aus Pergamon. In Pergamon hat es nur einen grossen Asklepios-Tempel

Fig. 1.

gegeben, den im Nikephorion, und sein Götterbild war ein berühmtes Werk von der Hand eines Künstlers Phyromachos.

(1) Kieseritzky schreibt mir: „auf der Rückseite ist ein blaugerandetes Blättchen aufgeklebt, worauf geschrieben steht $\frac{\text{ПЕРГАМОН}}{1878}$, wahrscheinlich also eine Etiquette vom Antikenhändler". Wenn Kieseritzky weiter meint, der Gott stütze seine Hand auf den Schlangenstab, so muss hier eine Unklarheit

Ohne Weiteres würde es auch verständlich sein, dass wir in Rom Copieen dieses Götterbildes finden: bezeugen uns doch die römischen Bildwerke genügend, welch Interesse man gerade der pergamenischen Kunst zuwendete; ja insbesondere, dass sich in den Thermen des Caracalla eine grosse und sehr kostbare Copie gefunden hätte — sie war vollständig vergoldet —, könnte uns nicht wundern, wissen wir doch, mit welchen Hoffnungen dieser Kaiser gerade jenes pergamenische Heiligtum aufgesucht hat (1).

Und dennoch scheint das Zeugnis jenes Reliefs noch nicht genügend, weil derartige Fundangaben allzuleicht erfunden werden. Hier tritt nun zunächst bestätigend die Statuette aus Argos ein, denn ihre Basis hat das charakteristische pergamenische Profil, wie wir es von den Basen des Schleifers in Florenz und der Heraklesgruppe in Wörlitz kennen (Arndt-Amelung, Einzel-Aufnahmen Nr. 385; Weiteres dort im Text; vgl. jetzt auch Petersen im Katalog der Vaticanischen Sculpturen I, Giardino d. P. Nr. 38); und dieses Zeugnis ist vollgültig, denn die Arbeit ist nicht « pergamenisch », die Basis hat also nicht von dem Verfertiger der Statuette ihre Form erhalten, sondern ist augenscheinlich, wie die Figur selber, getreu nach dem Original copiert worden. Weiter kommen uns bestätigend und entscheidend die Münzen der Stadt Pergamon zu Hülfe, von denen eine ganze Reihe unseren Typus wiedergiebt; er ist hier allerdings nur daran kenntlich, dass die Figur in den allgemeinen Zügen übereinstimmt, und vor Allem daran, dass die Stempelschneider die so besonders charakteristischen Haarvoluten rechts und links vom Kopfe durch kleine über einander geschichtete Erhöhungen wiedergegeben haben, was tatsächlich bei

---

seitens des Verfertigers des Reliefs vorliegen, denn deutlich hat er den Stab auch zwischen r. Oberarm und Flanke angegeben; zudem schieben sich die Falten unter der Achsel so zusammen, dass wir hier den Stab in der üblichen Weise annehmen müssen. Ferner schreibt K.: « Unerklärlich ist mir der rundliche Lappen geblieben, der zwischen Keule und Oberschenkel wie eine Zunge hervorragt »; vorauszusetzen ist hier der Schlangenkopf, der vielleicht durch Farbe angegeben war. Endlich: « Das untere Stück des r. Unterarms ist abgebrochen. Die drei halbrunden Eindrücke (rechts 2, links 1) rühren von den Fingern her die den noch feuchten Abdruck aus der Form hoben ».

(1) Man vergleiche in dem weiter unten citierten Aufsatze von Wroth die Listen der Münzen auf S. 28 und 31.

keinem anderen Asklepiostypus erklärbar wäre. Man sehe in dem *Catalogue of coins in the British Museum, Mysia* Pl. XXIX 11; XXX 1; 2; 4. Wroth im *Numismatic chronicle* 1882 Pl. I 4; 21; II 1; 6; 10; III 1; 4; bei Imhoof-Blumer, Griechische Münzen, Abhandl. der bayer. Akad. 1890 Taf. VII 10, 12; bei demselben, *Choix de monnaies grecques* Pl. III, 104; bei Macdonald, *Greek coins in the Hunterian collection* II Pl. LII 19 S. 391. Einmal aufmerksam geworden, werden wir auf denselben Münzen auch die anderen für diesen Typus charakteristischen Züge hie und da wieder erkennen.

Zwar kommen auch andere Asklepiostypen auf pergamenischen Münzen vor, aber sie treten entweder ganz sporadisch auf, oder es sind charakterlose Wiederholungen, an denen Einzelheiten nicht zu erkennen sind (1). Die Sache liegt demnach so: wir finden den gleichen Typus häufig auf pergamenischen Münzen, auf einem Terracottarelief, das als aus Pergamon stammend erworben ist, und in verschiedenen statuarischen Repliken, deren schönste in den Caracalla-Thermen gefunden wurde, und von denen die eine die Figur auf einer Basis von charakteristisch pergamenischer Form darstellt. Da ist denn doch wohl der Schluss gegeben, dass das Original all dieser Darstellungen eben das berühmte Bild des Phyromachos in dem grossen Asklepiostempel von Pergamon war (2).

(1) Wroth glaubt in dem citierten Aufsatz S. 14 ff. den Asklepios des Phyromachos in einem Münzbilde erkennen zu dürfen, das seiner Meinung nach den Gott sitzend darstellt; aber diese Gestalt (pl. I, 2) ist augenscheinlich unbärtig, ja weiblich, also wohl Hygieia; ferner ist die Münze unter Philetairos geprägt, und die Statue des Phyromachos ist, wie wir sehen werden, erst unter Eumenes II aufgestellt worden. Vgl. auch Thrämer bei Pauly-Wissowa, R.-E. II, Sp. 1695.

(2) Urlichs, Pergamenische Inschriften S. 30 glaubt aus dem Wortlaut der Nachricht bei Polybios, die von dem Einfall des Prusias meldet, schliessen zu müssen, das Bild des Phyromachos sei aus Marmor gewesen, was unseren Beobachtungen widersprechen würde. Polybios sagt (XXXII 25), Prusias habe geraubt *καὶ τοὺς ἀνδριάντας καὶ τὰ λίθινα τῶν ἀγαλμάτων, τὸ δὲ τελευταῖον καὶ τὸ τοῦ Ἀσκληπιοῦ ἄγαλμα* ... Urlichs meint nun, in den ersten Worten seien eherne (Männer-) Statuen im Gegensatz zu marmornen (Götter-) Bildsäulen gemeint und zu diesen auch der Asklepios zu rechnen. Mir scheint nur ein Gegensatz zwischen *ἀνδριάντες* und *ἀγάλματα* zu bestehen: ersteres bedeutet augenscheinlich die im Hain zerstreuten Bilder, letzteres die Cultbilder; so hat es auch Diodor verstanden (*exc. leg.* 31 fr. 46), der für *ἀγάλματα*

Hat aber dieses Bild zu Caracalla's Zeiten noch an Ort und Stelle gestanden? Ein Zweifel ist begründet, da wir wissen, dass es Prusias II von Bithynien in seinem Kriege mit Attalos II gelungen war, jenes Heiligtum im Jahre 156 v. Chr. zu plündern und die Statue fortzuschleppen. Andererseits aber wissen wir auch, dass dieser Krieg nach langem Hin und Her unglücklich für Prusias endigte: der König fand selber seinen Tod durch Verrat, während Attalos mit dem Sohne des Prusias, Nikomedes, der gegen den eignen Vater als Praetendent aufgetreten war und nach ihm den Thron bestieg, im Einverständnis war. Es ist ganz unglaublich, dass Pergamon bei dieser Gelegenheit seinen Gott nicht wieder erhalten haben sollte; und so dürfen wir auch annehmen, dass die Statue noch zu Caracalla's Zeiten an ihrem Platz gestanden habe (1).

Wie aber verträgt sich nun mit dieser Annahme, dass das Original all jener Repliken das Götterbild im pergamenischen Nikephorion gewesen sei, der Stil, den wir aus den Copieen erschliessen können? Savignoni hat die Entstehung des Originals ins 5. Jahrhundert, in die Zeit des Phidias datiert und er begründet diese Annahme ganz einleuchtend mit der einfachen, ruhigen Formengebung, der flachen Modellierung der Teile, die die Augen umgeben, mit der sanften Wölbung der niedrigen Stirn und der Stilisierung der Haare und des Bartes. Wenn er nun allerdings nach dem Vergleich dieses Kopfes mit dem der Florentiner Figur meint, jenes Original müsse älter gewesen sein als das der Statue in Florenz, so hat uns vielmehr der Vergleich der Motive am Mantel bei beiden gelehrt, dass der neue Typus den Florentiner voraussetzt, da er gewisse Härten nicht zum Vorteil zu mildern sucht. Bleiben wir also im 5. Jahrhundert, so müssen wir bis an sein Ende heruntergehen, denn das Original der Florentiner Figur, die einen stilistisch durchaus einheitlichen Eindruck macht, ist zweifellos in der Blütezeit des Alkamenes entstanden.

ξόανα einsetzt. Von den ἀγ. hat Prusias nach Polybios die marmornen ausgewählt, d. h. es waren auch bronzene dort. Zuletzt wird als kostbarstes Stück, nicht als eins der λίθινα ἀγ. — wenigstens sind die Worte durchaus nicht mit Notwendigkeit so zu verstehen —, zuletzt wird auch der Asklepios entführt; von welchem Stoffe er war, sagt uns Polybios nicht.

(1) Ebenso urteilt Urlichs a. a. O.

Gegen Ende des 5. Jahrhunderts hat aber tatsächlich ein Bildhauer Namens Phyromachos gelebt; er wird in einer Inschrift genannt, die über die Arbeiten am Erechtheion Rechenschaft ablegt, und nach der er aus Kephissia stammte (Overbeck, SQ. Nr. 860); und dass man im 5. Jahrhundert in Attika wirklich einen derartigen Typus zur Darstellung eines Heilgottes verwendet habe, beweist ein von Reisch publiciertes Köpfchen aus dem Amphiareion (Festschrift für Benndorf S. 147). Wenn nun ferner von einem Phyromachos berichtet wird, der den Alkibiades auf einer Quadriga dargestellt habe (Overbeck a. a. O. Nr. 921), so scheint es natürlich, anzunehmen, dass dieses Werk in der Glanzzeit des Alkibiades entstanden sei. Doch hat Urlichs (a. a. O. S. 27) schon mit Recht darauf hingewiesen, dass auch von dem Zeitgenossen des späteren Phyromachos und seinem Genossen in der Arbeit für die pergamenischen Könige, von Nikeratos, eine Darstellung des Alkibiades überliefert sei. Wir dürfen also dieses Werk unbedenklich dem hellenistischen Phyromachos zuschreiben und werden auch für den Asklepios nicht jenen vom Erechtheion bemühen, der wenig mehr als ein Steinmetz gewesen sein kann. Zudem haben uns nun die Ausgrabungen in Pergamon mit einer eigenartigen Seite der pergamenischen Kunstübung bekannt gemacht, einer Erscheinung, die zunächst im Gegensatz zu dem Grundzuge jener neuen Kunst zu stehen scheint: sie giebt uns auch die Lösung dieses Rätsels. Der Asklepios des Phyromachos stellt sich neben jene colossale Copie der Athena Parthenos des Phidias (Conze, Sitzungsber. d. preuss. Akad. 1893 S. 207; Ussing, Pergamos S. 73 f. Fig. 8), neben jene andere Athena-Statue mit der eigenartigen Aegis (Conze a. a. O.; Ussing Taf. V) und die von Winter dem Alkamenes zugeschriebene Frauenfigur (Archäolog. Anzeiger 1894 S. 43). Bei allen ist das Nachahmen von Werken des 5. Jahrhunderts unverkennbar, aber bei allen spürt man auch das Einmischen jüngerer Züge, die das ganze Bild verändern. Aehnlich wie bei dem Asklepios durch das Umschlagen des Himation am unteren Rande die Wirkung der Steilfalte vernichtet ist, so hat der Bildhauer der pergamenischen Parthenos die gleiche Steilfalte in lauter kleine, unruhig sich brechende Fältchen aufgelöst. Am stärksten ist die Veränderung am Kopfe der Parthenos, und wie wir nun diesen mit den mehr oder minder getreuen römischen Copieen vergleichen können, so ist ein Vergleich des Asklepios-Kopfes mit dem Amphiaraosköpfchen äussert lehrreich.

Es ist wohl vorauszusetzen, dass diese specielle Richtung, die, wie wir gesehen haben, an Werke der phidiasischen Zeit anknüpfte, auch abgesehen vom Asklepios ihre Spuren unter den Sculpturen der italischen Museen erkennen lasse; aber ein Bestimmen nach so neuen Gesichtspunkten ist gefährlich. Nur zwei Köpfe, die beide seither von dem einen für nicht ganz getreue Copieen nach Originalen des 5. Jahrhunderts, von dem andern für getreue Copieen nach pergamenischen Originalen erklärt worden sind, dürfen nun mit Wahrscheinlichkeit jener klassicistischen Richtung in Pergamon zugeschrieben werden. Es sind zwei einander sehr ähnliche weibliche Köpfe, der eine aus der Villa Ludovisi ins Thermen-Museum gelangt, der andere in Neapel; die Gründe, die Arndt bei Publication des ersten von beiden (Einzel-Aufnahmen Nr. 248/9) für Entstehung des Originales im 5. Jahrhundert anführt, beruhen auf richtiger Beobachtung; er übersieht aber dabei die eigentümliche Art, wie die Haare an den Seiten gewunden sind, eine Art die sich eben so nur an pergamenischen Sculpturen wiederfindet und ganz übereinstimmend am Parthenoskopf aus Pergamon, der in dieser Beziehung am sichtbarsten von dem Originale abweicht (1). Der charakteristische Contrast zwischen diesen lebhaft gewundenen Strähnen und den am Scheitel glatt anliegenden Haaren entspricht zudem ganz dem Contrast zwischen dem oben glatt gescheitelten Haar und den seitlichen Voluten am Asklepios. Den beiden genannten Köpfen ist wohl noch ein weiblicher Colossalkopf in den Uffizien zu Florenz anzuschliessen (Einzel-Aufnahmen Nr. 344/5).

Sehen wir uns weiter nach pergamenischen Götterbildern um: soweit mir bekannt, sind in Pergamon selbst, abgesehen von Musenstatuen, die hier nicht in Betracht kommen, nur noch zwei weitere monumentale Götterbilder gefunden worden: eine Statue des Zeus Ammon und eine des Hermaphroditos. Von ihnen geht die erste (S. Reinach, *Répert. de la stat.* II S. 12 Nr. 9) wohl auch noch auf ein Original des 5. Jahrhunderts, die zweite (ebenda S. 104 Nr. 7; vgl. Einzel-Aufnahmen, Text zu Nr. 292) sicher auf eins des

(1) Ueber Vorstufen dieser Haarbehandlung vgl. Amelung, Führer d. d. Antiken in Florenz S. 269 (Tyche von Antiochia; Demeter Ludovisi). Es ist nicht uninteressant, dass die gleiche Haarbehandlung an Sculpturen der Barockzeit wiederkehrt. Der Parthenoskopf ist von Ussing weit überschätzt worden; für die Kenntnis des Originals giebt er nichts aus.

4. Jahrhunderts zurück. Für die Copie nach einer pergamenischen Variation eines Werkes des 4. Jahrhunderts hat Furtwängler (Meisterwerke S. 574 ff.) mit Recht die Statue des Herakles im Museo Chiaramonti Nr. 636 erklärt. Ein echt pergamenisches Götterbild dagegen, und zwar eins im Stil der Altar-Reliefs wird den meisten Lesern schon in den Sinn gekommen sein: die wundervolle weibliche Figur im Capitolinischen Museum, die man Persephone nennt (Helbig, Führer I Nr. 547). Bekanntlich hat Furtwängler die Zugehörigkeit des Kopfes angezweifelt (Meisterwerke S. 644), und in der Tat würde kaum Jemand den Kopf, falls er allein erhalten wäre, für pergamenisch erklären; doch hat Helbig widersprochen: der Kopf mit Hals und Büste habe die gleiche Corrosion und Patina des Marmors wie der Körper und passe genau in den Brustausschnitt hinein. Arndt hat den Kopf mit Recht im Text zu den Einzel-Aufnahmen Nr. 470/1 mit dem einer Artemis-Statuette aus Lesbos, jetzt in Konstantinopel, verglichen; er hätte aber auch die Körper mit einander vergleichen können; hier und dort die gleiche Fülle der Glieder, im Allgemeinen ein gewisses anspruchsvolles Auftreten und im Besonderen ein sehr individuelles Motiv: die Art, wie die L. mit dem Handrücken auf die Hüfte gestützt ist. Zweifellos gehören die beiden Werke der gleichen Epoche und Richtung an, und wenn der capitolinische Kopf einen so viel jüngeren Eindruck macht als sein Körper, so mag z. T. daran die vernüchternde Arbeit des römischen Copisten und das Putzen des modernen Restaurators Schuld haben, in der Hauptsache aber wird es darauf zurückzuführen sein, dass der Künstler des Originals sich im Kopfe stärker als im Körper älteren Vorbildern angeschlossen hat (von Skopas freilich, den Furtwängler und Helbig hier erkennen wollen, kann nicht die Rede sein, wohl aber von dem Künstler, dessen Eigenart auch in der Statue des Hermaphroditen nachgebildet ist; s. Einzel-Aufnahmen, Text zu Nr. 281/2, wo eine Replik des capitolinischen Kopfes besprochen ist). Unter diesem Gesichtspunkt wird es auch verständlich, wenn man den bekannten weiblichen Kopf aus Pergamon (in Berlin), jedenfalls das Fragment eines Götterbildes, nicht für ein pergamenisches Originalwerk, sondern für älter hat erklären wollen (man vergleiche Furtwängler, Meisterwerke S. 651 u. Collignon, Gesch. der griech. Plastik II S. 515 f. Fig. 249). Dem gegenüber besitzen wir indes den Kopf eines pergamenischen

Götterbildes, und zwar einen Kopf, der die specielle Eigenart der attalischen Periode im höchsten Maasse verkörpert: ich meine die aus den Caracallathermen stammende Replik des Apollon Pourtalès (Litteratur bei Furtwängler a. a. O. S. 338). Dass wir uns das Original nach jenem, nicht nach diesem vergegenwärtigen müssen, hat Furtwängler mit Recht behauptet und wird ausser durch die eine bis vor kurzem noch in Giustinianischem Besitz befindliche Replik durch eine weitere im Inschriften-Saal der Uffizien in Florenz bestätigt (Dütschke, Ant. Bildw. III Nr. 318); eine vierte, eben von P. Gardner (*Journ. of hell. stud.* 1903 S. 117 ff. Pl. III) publizierte Copie steht zwischen beiden Varianten. Furtwängler glaubt, dass die römische Replik auf den Körper gehöre, auf den sie gesetzt ist, einen Körper des 4. Jahrhunderts, und vermutet in dem Original ein Werk des Leochares. Beides ist unrichtig; unter dem Haarschopf ist am Halse ein breites Stück Marmor stehen gelassen, das sich am Nacken des Körpers nicht fortsetzt. In welche Zeit das Original zu datieren sei, lehrt ein vergleichender Blick auf den Kopf der toten Amazone aus dem attalischen Weihgeschenk (in Neapel). Die Haare sind an beiden Köpfen fast identisch; man beachte die Linienführung in den Strähnen, die den Hinterkopf bedecken, die Behandlung der vom Scheitel abwärts geordneten, die Ohren überschneidenden Strähnen, die länglich ausgezogenen, dünnen Stirn- und Schläfenlöckchen. Uebereinstimmend sind aber auch die Formen des Schädels, der Stirn, der Wangen, des Kinns. Für die Bildung der Augen können wir ein anderes Werk zur Vergleichung heranziehen, das, nach seiner intimen Verwandtschaft mit dem ludovisischen Gallier zu schliessen, ebenfalls auf eine pergamenische Schöpfung zurückgeht, den Triton in der Galleria delle statue des Vatican (Helbig. Nr. 191): hier wie dort die stark gewölbte Bildung der Augäpfel, die schräge Stellung im Kopfe (nach aussen beiderseits gesenkt) (1), die tiefe Einsenkung der inneren Augenwinkel, die starke Schwellung der Teile zwischen Auge und Braue, die fast einen krankhaften Eindruck macht; all diese Züge sind am Triton kaum um ein Geringes stärker markiert, trotzdem er nur decorative Wirkung tun sollte und ein Geschöpf darstellt, dessen sinnliche Natur weit heftigeren Stürmen der Leidenschaft unterworfen ist, als das sanfte Wesen

(1) Sie findet sich ebenso an dem Perser in Aix (Einzel-Aufnahmen Nr. 1397), auch an dem Terracottakopf des Zeus im Münchener Antiquarium (Nr. 259; Brunn, Griechische Götterideale Taf. X).

des Apollon, dessen Zügen der Bildhauer hier etwas Knabenhaftes, eine fast kindliche Weichheit gegeben hat, die in äusserst wirkungsvollem Gegensatz zu der tiefen seelischen Erregung steht, von der ergriffen der Gott den Kopf schwärmend zur Seite neigt. Schon Brunn hat die beiden Werke in diesem Sinne mit einander verglichen (Griech. Götterideale S. 94); er nennt den Apollon mit Recht « den Repräsentanten eines Stückes antiker Romantik », und auch als solcher fügt er sich bedeutungsvoll in das Bild pergamenischer Kunst; in der Zeit des Leochares wären nicht nur diese Formen, auch diese Auffassung undenkbar. Furtwängler sieht in dem Apollon Pourtalès mit Recht eine Variation des Originales, die einzelne Züge dem Stil der Werke des Kresilas entnimmt. Ist diese Variation in Rom oder schon in Pergamon entstanden? Diese Frage wird uns jetzt, nachdem wir die klassicistische Richtung der pergamenischen Kunst in mehr als einer Hinsicht kennen gelernt haben, nahegelegt. Eine Entscheidung ist augenblicklich noch unmöglich.

Es sei gestattet, auf dem begonnenen Wege einige weitere Schritte vorwärts zu machen. Im Pal. Colonna in Rom befindet sich ein Copie der hellenistischen Figur, nach der die sog. Elektra in der bekannten Neapeler Gruppe gearbeitet ist (Einzel-Aufnahmen Nr. 1153/4); auch von dem Kopfe ist ein Fragment erhalten, und dieses stimmt in allen charakteristischen Zügen auffallend mit dem Apollonkopfe überein; man beachte die Kopfform, die Haarbehandlung, die Stirn- und Schläfenlöckchen (1), die Bil-

(1) Man hat gemeint, nach dem Vorkommen von Stirnlöckchen allein auf pergamenischen Ursprung schliessen zu können; aber schon die kauernde Venus des Doidalsas hatte sie (Nr. 7 in Gruppe a bei Klein, Praxiteles S. 271 und Nr. 1 in Gruppe b ebenda; eine gut erhaltene Copie des Kopfes im brittischen Museum, *third gr.-r. room* Nr. 197); wir finden die Löckchen ferner an dem aus praxitelischer Schule stammenden « Narkissos » in Neapel, an dem Bronzekopf einer Göttin aus Armenien im brittischen Museum (Brunn-Bruckmann, Denkmäler Nr. 120; Archäol. Zeitung 1878 Taf. 20; Collignon a. a. O. II S. 514 Abb. 247), an einem weiblichen Kopfe in demselben Museum (*First gr.-r. room* Nr. 113; *Ancient marbles* XI pl. VI; eine Replik bei dem römischen Kunsthändler Innocenti), an dem schönen weiblichen Kopf in Smyrna — er stammt auch aus Tralles — (Arndt-Amelung a. a. O. Nr. 1342/3; Farnell, *The cults of the greek states* II Taf. LVII), an einem zierlichen Kopfe der Sammlung Schott in Jena (Arndt-Amelung Nr. 1467/8), der bekannten Athenastatuette in Turin (Clarac 462 F 848; Phot. Anderson 10785) und an den Bronzefiguren des Apoll und der Artemis in Neapel; aber in all diesen Fällen — die genannten Werke oder ihre Originale stammen aus dem Beginn der hellenisti-

dung und Stellung der Augen, die den eigenartigen Ausdruck bedingt. Also auch hier haben wir demnach die Copie eines pergamenischen Werkes, und, und wie im Text zu den Einzel-Aufnahmen begründet ist, vielleicht eine Muse vor uns. Und noch einen weiblichen Idealkopf können wir hier anreihen; er ist schon unabhängig von unseren Beobachtungen für ein Werk der gleichen Schule erklärt worden. Der Kopf befindet sich in der Münchener Residenz und ist von Arndt in den Einzel-Aufnamen als Nr. 958/9 veröffentlicht. Seine Datierung des Stückes ist zweifellos richtig und kann durch den Vergleich mit den von uns besprochenen Werken nur gestützt werden. Eine Abweichung jedoch muss betont werden: die Augen stehen hier nicht schräg, sondern normal; augenscheinlich haben die pergamenischen Künstler den Augen jene ausdrucksvolle, aber nicht natürliche Stellung nur gegeben, wenn sie Wesen bilden wollten, deren Seele heftigen Erschütterungen ausgesetzt war. Was der Münchener Kopf darstellen sollte, können wir nicht ahnen; zu einem Cultbild hat er kaum gehört.

Nach dieser Umschau kehren wir zu unserem Hauptthema zurück. Unter den monumentalen Götterbildern, die für Cultbilder in Frage kommen, haben wir nur eins constatieren können, das in Ausführung und Auffassung den Geist der pergamenischen Zeit zum Ausdruck bringt, ein anderes, das in der Bildung des Körpers und der Gewandung rein pergamenisch ist; in allen übrigen und auch im Kopfe dieses zweiten fanden wir mehr oder minder starke Spuren jener klassicistischen Richtung. Die pergmenische Plastik, so neu und bahnbrechend sie auf den ihr eigenen Gebieten wirkt, so unselbständig zeigt sie sich auf einem Felde, auf dem ihre eigensten Kräfte nur in beschränktem Maasse zur Geltung kommen konnten, auf dem die vergangenen Zeiten schon alle Möglichkeiten

---

schen Zeit — sind die Löckchen sorgfältig und absichtlich gelegt und gelockt; bei den pergamenischen Sculpturen sind sie nicht gelockt und lösen sich wie zufällig, von den übrigen Haaren, wodurch eher ein Eindruck von Vernachlässigung als von Zierlichkeit entsteht. Derartige Stirnlocken hat auch der Kopf der « Thusnelda » in Florenz (v. Bienkowski, *De simulacris barbararum gentium* S. 38 Fig. 17), die man schon aus anderen Gründen auf ein pergamenisches Vorbild hat zurückführen wollen. Im Zusammenhang damit ist es interessant, dass der Kopf der Frau, die vor der einen « Trophäe des Marius » (ebenda Fig. 19) steht, mit dem der todten attalischen Amazone auffallend übereinstimmt. Hat der römische Bildhauer auch hier nur copiert?

erschöpft zu haben schienen; kam es doch im griechischen Culte nicht darauf an, den Andächtigen durch pathetische Gestaltung in seinen Tiefen zu erregen; ernst und beruhigend sollten die Götterbilder wirken, wie Wesen, denen es leicht wäre, aus der Ueberfülle ihres ewig unveränderlichen, seligen Zustandes den bedürftigen Menschen den Sonnenstrahl des erflehten Glückes zu spenden. Auch in der Geschichte der christlichen Kunst lässt sich die gleiche Erscheinung beobachten, dass die Künstler zu einer Zeit, in der sie sich in gewaltig erregter und naturalistischer Ausmalung der Leidensscenen nicht genug tun können, für die einfachen Andachtsbilder immer wieder auf die in früherer Zeit geprägten Formen zurückgreifen. Hinzukommt nun, dass, wie wir wissen, diese klassicistische Richtung auch auf anderen Gebieten in Pergamon bedeutsam hervorgetreten ist: wir hören von der Sammlung älterer Kunstwerke (Fränkel, Altertümer von Pergamon VII n. 48-50); eine in Delphi gefundene Inschrift erzählt uns, dass König Attalos verschiedene Maler dorthin entsendet habe, um Gemälde zu copieren; man denkt natürlich zuerst an die berühmten Fresken des Polygnot (Fränkel, Jahrbuch d. Inst. 1891 S. 49 ff.); Pergamon wurde der Hauptsitz kunstgeschichtlicher Studien.

All diese Tatsachen und Schlüsse scheinen mir zu der Annahme zu drängen, dass der Phyromachos, der das Original der anfangs aufgeführten Asklepios-Darstellungen, das Cultbild im Nikephorion, geschaffen, eben jener Künstler war, der nach Plinius (*n. h.* XXXIV 84) an den Siegesdenkmalen des Attalos und Eumenes mitgearbeitet hat (Brunn, Gesch. der griech. K. I S. 310; Overbeck SQ. Nr. 1994). Nach einer delischen Inschrift können wir seine Zeit genauer als die Eumenes II bestimmen (vgl. zuletzt Collignon, Gesch. der gr. Plastik II S. 541 f.), womit es im Einklang steht, dass jenes Heiligtum erst durch diesen König seine glänzende Ausstattung erhalten hat (Urlichs, Pergamenische Inschriften S. 15. 22). Aus eben jener Inschrift wissen wir, dass Phyromachos aus Athen stammte; aus seiner Heimat brachte er, wie uns das Köpfchen aus dem Amphiareion beweist, die Kenntnis jenes eigenartigen Typus mit, der dort in der Zeit des Phidias geschaffen war — von welchem Künstler, werden uns vielleicht künftige Studien lehren.

W. AMELUNG.

PORTICUS DIVORUM UND SERAPEUM IM MARSFELDE.

(Taf. I. II).

I.

Die Constantinische Regionsbeschreibung zählt am Schlusse der Regio IX Circus Flaminius folgende Monumente auf (Jordan Topogr. II, 556):

NOTITIA	CURIOSUM
Iseum	*Iseum*
et Serapeum	*et Serapeum*
	Minervam Calcidicam
Divorum	*Divorum*
Insulam Felicles.	*Insulam Felicles.*

Von diesen ist der Tempel der Minerva Chalcidica sicher bezeichnet durch die Kirche S. Maria sopra Minerva; der Bezirk des Iseum und Serapeum, östlich davon, charakterisirt durch zahlreiche Funde ägyptischer oder ägyptisirender Statuen und Architekturteile zwischen S. Ignazio und Palazzo Altieri (s. Lanciani *bull. comun.* 1883, p. 33-131). Die Insula Felicles, als vielstöckiges Mietshaus, »ein Vorbild moderner Wolkenkratzer« bekannt aus Tertullian (*adv. Valentin.* 7), muss nach der Anordnung des Regionenbuches dem Ausgangspunkte der Beschreibung der neunten Region, dem Circus Flaminius selbst, nahe gelegen haben, also weiter südlich oder westlich als die beiden genannten Heiligtümer. Grosse Ungewissheit aber herrschte bisher über den vorletzten Namen, *Divorum*.

In dem aus der Stadtchronik geflossenen Bautenkataloge des Chronographen von 354 (Mommsen *chron. min.* I, 146) heisst es:

Domitianus imperatore operae publicae fabricatae sunt ..... Divorum, Iseum et Serapeum, Minervam Chalcidicam. Hier ist ohne Zweifel dasselbe Monument gemeint, wie in der Notitia: die volkstümlich gekürzte Form *Divorum* ist einleuchtender Beweis dafür. Denselben Bautenkatalog des Domitian geben nun auch Hieronymus ad a. Abr. 2105 und Eutrop VII, 23 mit einigen Varianten, welche auf Benutzung eines besseren Exemplars des Chronographen resp. seiner Quelle deuten (vgl. Mommsen *chron. min.* I, 142): sie nennen *Divorum porticus, Iseum et Serapeum, Minervam Chalcidicum* (1).

Hieraus geht zunächst mit Sicherheit folgendes hervor: im Marsfelde lag ein mehreren Divi geweihtes Heiligtum, das — ganz oder zum Teile — aus einer Porticus bestand. Domitian hatte es gegründet, es existierte noch in der Zeit Constantins. Es ist im südlichsten Teile des Campus, in der Nähe des Isistempels und des Circus Flaminius, zu suchen.

Die neueren Topographen haben mit den obigen Stellen noch andere Zeugnisse zu combinieren gesucht, die von einem *templum Divorum* sprechen: wodurch eine Reihe der sonderbarsten Verwickelungen entstanden sind. So hat Canina (*Indicaz.*[4] 198. 279 f.) den unglücklichen Einfall gehabt, die *porticus Divorum* ihres Erbauers wegen zu identifizieren mit dem *templum gentis Flaviae*; Preller (Regionen 178) will umgekehrt das *Divorum* des Regionsbuches von der domitianischen Gründung trennen, und erklärt es für den in der Biographie des Tacitus erwähnten Tempel (hist. Aug. Tacit. 9: *divorum templum fieri iussit, in quo essent statuae principum bonorum*). Gilbert (Top. 3, 131 f.) führt diese Hypothese weiter dahin aus, dass Domitians Bau eine Erneuerung des *templum divi Augusti in Palatio* gewesen sei, während der vom Kaiser Tacitus gegründete in Marsfelde gelegen habe. Borsari (*bull. comun.* 1885, 88), der gleichfalls die *porticus Divorum* für verschieden von dem *Divorum* der Regionarier hält, will das letztere für einen anderen Namen des Mausoleum Augusti ansehen — schliesslich hat man gar für das Pantheon den Namen *Divorum* in Anspruch genommen! Was die neuesten Bearbeiter der römischen Topographie an-

(1) Aus Hieronymus schöpfen Prosper (*chron. min.* I, 417) und Cassiodor (ib. II, 140), aus Eutrop die *historia miscella* IX, 12.

langt, so sucht man bei Lanciani sowohl in den *Ruins and excavations*, wie auf der *Forma Urbis* den Namen *Divorum* vergeblich; O. Richter (Top.[2] 258) stellt die obigen Schriftstellerzeugnisse, zusammen, und bezeichnet den Namen als « nicht sicher erklärt ».

Da kommt uns nun ein neuer Fund in erwünschter Weise zu Hülfe: die teils ganz neuen, teils bereits früher bekannten aber nicht richtig erkannten Fragmente der severianischen *Forma Urbis Romae* welche auf Tf. I (auf ein Viertel der Originalgrösse, wie in Jordans Ausgabe, verkleinert) zusammengestellt sind (1).

Das auf diesen Planfragmenten mit dem Namen DIVORVM bezeichnete Gebäude besteht aus einer grossen Säulenhalle, die über dreimal so lang als breit ist. Bei Annahme eines Maasstabes von 1 : 250 für die Forma (und dass dieses Reductionsverhältnis für die hier besprochenen Fragmente in Anwenduug zu bringen ist, lässt sich wahrscheinlich machen) war die Halle etwa 55 m. breit, 200 m. lang. An der bis über die Hälfte erhaltenen rechten Schmalseite hat die Halle sechzehn durch runde Punkte bezeichnete Säulen. An der unteren Langseite betrug die Zahl der gezeichneten Säulen — sie stehen hier in viel weiteren Abständen — über 30; die Rückwand dieses Flügels der Halle wird durch eine glatte Mauer gebildet, die nur an der rechten Ecke ein Risalit hat (2). Die obere

(1) Die Fragmente sind sämtlich 7 cm. dick und haben glatte Rückseite; antiken Rand haben *f, q* (und *s*). Neu gefunden (in der modernen Mauer hinter Palazzo Farnese 1888 nnd 1899, s. diese Mittheilungen 1889, 228) sind *a-e, g h l*; von den schon bei Jordan publizierten ist:

f = J. 167. [*i* = J. 97, s. u. S. 48.]
m = J. 103 (Original wiedergefunden, s. *bull. comun.* 1899 T. I-II n. 10).
no = J. 59.
pq = J. 32 (Original wiedergefunden, s. *bull. comun.* 1899 T. I-II n. 25).
r = J. 72.
s = J. 224.

Beim Beginn meiner Beschäftigung mit den Fragmenten der Forma (gegen Ende Februar d. J.) fand ich die Stücke *c d e g h* vereinigt vor, deren Zusammensetzung Hrn. Lanciani verdankt wird. Die übrigen Stücke habe ich dann im Laufe der folgenden Wochen dazu gefunden, mit Ausnahme von *r*, dessen Vereinigung mit den übrigen unserem trefflichen *scarpellino* Dardano Bernardini gelang, welcher sich überhaupt durch Scharfblick und Combinationsgabe um die schwierige Arbeit der Zusammensetzung grosse Verdienste erworben hat.

(2) Ob das im Museum rechts neben *b* angefügte Fragment *b'* wirklich hierher gehört, ist mir nicht ganz sicher.

4. Jahrhunderts zurück. Für die Copie nach einer pergamenischen Variation eines Werkes des 4. Jahrhunderts hat Furtwängler (Meisterwerke S. 574 ff.) mit Recht die Statue des Herakles im Museo Chiaramonti Nr. 636 erklärt. Ein echt pergamenisches Götterbild dagegen, und zwar eins im Stil der Altar-Reliefs wird den meisten Lesern schon in den Sinn gekommen sein: die wundervolle weibliche Figur im Capitolinischen Museum, die man Persephone nennt (Helbig, Führer I Nr. 547). Bekanntlich hat Furtwängler die Zugehörigkeit des Kopfes angezweifelt (Meisterwerke S. 644), und in der Tat würde kaum Jemand den Kopf, falls er allein erhalten wäre, für pergamenisch erklären; doch hat Helbig widersprochen: der Kopf mit Hals und Büste habe die gleiche Corrosion und Patina des Marmors wie der Körper und passe genau in den Brustausschnitt hinein. Arndt hat den Kopf mit Recht im Text zu den Einzel-Aufnahmen Nr. 470/1 mit dem einer Artemis-Statuette aus Lesbos, jetzt in Konstantinopel, verglichen; er hätte aber auch die Körper mit einander vergleichen können; hier und dort die gleiche Fülle der Glieder, im Allgemeinen ein gewisses anspruchsvolles Auftreten und im Besonderen ein sehr individuelles Motiv: die Art, wie die L. mit dem Handrücken auf die Hüfte gestützt ist. Zweifellos gehören die beiden Werke der gleichen Epoche und Richtung an, und wenn der capitolinische Kopf einen so viel jüngeren Eindruck macht als sein Körper, so mag z. T. daran die vernüchternde Arbeit des römischen Copisten und das Putzen des modernen Restaurators Schuld haben, in der Hauptsache aber wird es darauf zurückzuführen sein, dass der Künstler des Originals sich im Kopfe stärker als im Körper älteren Vorbildern angeschlossen hat (von Skopas freilich, den Furtwängler und Helbig hier erkennen wollen, kann nicht die Rede sein, wohl aber von dem Künstler, dessen Eigenart auch in der Statue des Hermaphroditen nachgebildet ist; s. Einzel-Aufnahmen, Text zu Nr. 281/2, wo eine Replik des capitolinischen Kopfes besprochen ist). Unter diesem Gesichtspunkt wird es auch verständlich, wenn man den bekannten weiblichen Kopf aus Pergamon (in Berlin), jedenfalls das Fragment eines Götterbildes, nicht für ein pergamenisches Originalwerk, sondern für älter hat erklären wollen (man vergleiche Furtwängler, Meisterwerke S. 651 u. Collignon, Gesch. der griech. Plastik II S. 515 f. Fig. 249). Dem gegenüber besitzen wir indes den Kopf eines pergamenischen

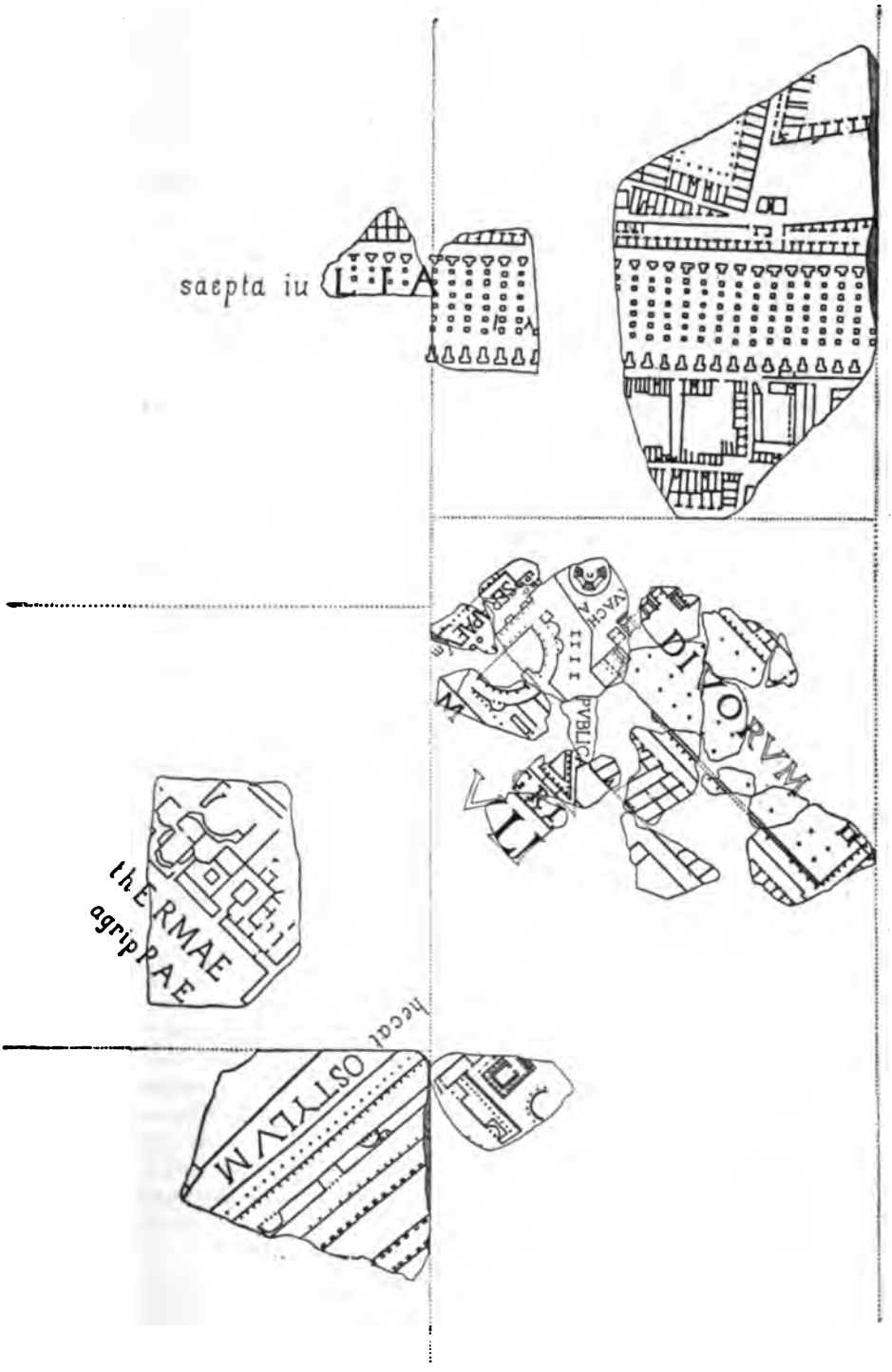


Fig. 1.

des Apollon, dessen Zügen der Bildhauer hier etwas Knabenhaftes, eine fast kindliche Weichheit gegeben hat, die in äusserst wirkungsvollem Gegensatz zu der tiefen seelischen Erregung steht, von der ergriffen der Gott den Kopf schwärmend zur Seite neigt. Schon Brunn hat die beiden Werke in diesem Sinne mit einander verglichen (Griech. Götterideale S. 94); er nennt den Apollon mit Recht « den Repräsentanten eines Stückes antiker Romantik », und auch als solcher fügt er sich bedeutungsvoll in das Bild pergamenischer Kunst; in der Zeit des Leochares wären nicht nur diese Formen, auch diese Auffassung undenkbar. Furtwängler sieht in dem Apollon Pourtalès mit Recht eine Variation des Originales, die einzelne Züge dem Stil der Werke des Kresilas entnimmt. Ist diese Variation in Rom oder schon in Pergamon entstanden? Diese Frage wird uns jetzt, nachdem wir die klassicistische Richtung der pergamenischen Kunst in mehr als einer Hinsicht kennen gelernt haben, nahegelegt. Eine Entscheidung ist augenblicklich noch unmöglich.

Es sei gestattet, auf dem begonnenen Wege einige weitere Schritte vorwärts zu machen. Im Pal. Colonna in Rom befindet sich ein Copie der hellenistischen Figur, nach der die sog. Elektra in der bekannten Neapeler Gruppe gearbeitet ist (Einzel-Aufnahmen Nr. 1153/4); auch von dem Kopfe ist ein Fragment erhalten, und dieses stimmt in allen charakteristischen Zügen auffallend mit dem Apollonkopfe überein; man beachte die Kopfform, die Haarbehandlung, die Stirn- und Schläfenlöckchen (1), die Bil-

(1) Man hat gemeint, nach dem Vorkommen von Stirnlöckchen allein auf pergamenischen Ursprung schliessen zu können; aber schon die kauernde Venus des Doidalsas hatte sie (Nr. 7 in Gruppe a bei Klein, Praxiteles S. 271 und Nr. 1 in Gruppe b ebenda; eine gut erhaltene Copie des Kopfes im brittischen Museum, *third gr.-r. room* Nr. 197); wir finden die Löckchen ferner an dem aus praxitelischer Schule stammenden « Narkissos » in Neapel, an dem Bronzekopf einer Göttin aus Armenien im brittischen Museum (Brunn-Bruckmann, Denkmäler Nr. 120; Archäol. Zeitung 1878 Taf. 20; Collignon a. a. O. II S. 514 Abb. 247), an einem weiblichen Kopfe in demselben Museum (*First gr.-r. room* Nr. 113; *Ancient marbles* XI pl. VI; eine Replik bei dem römischen Kunsthändler Innocenti), an dem schönen weiblichen Kopf in Smyrna — er stammt auch aus Tralles — (Arndt-Amelung a. a. O. Nr. 1342/3; Farnell, *The cults of the greek states* II Taf. LVII), an einem zierlichen Kopfe der Sammlung Schott in Jena (Arndt-Amelung Nr. 1467/8), der bekannten Athenastatuette in Turin (Clarac 462 F 848; Phot. Anderson 10785) und an den Bronzefiguren des Apoll und der Artemis in Neapel; aber in all diesen Fällen — die genannten Werke oder ihre Originale stammen aus dem Beginn der hellenisti-

dung und Stellung der Augen, die den eigenartigen Ausdruck bedingt. Also auch hier haben wir demnach die Copie eines pergamenischen Werkes, und, und wie im Text zu den Einzel-Aufnahmen begründet ist, vielleicht eine Muse vor uns. Und noch einen weiblichen Idealkopf können wir hier anreihen; er ist schon unabhängig von unseren Beobachtungen für ein Werk der gleichen Schule erklärt worden. Der Kopf befindet sich in der Münchener Residenz und ist von Arndt in den Einzel-Aufnamen als Nr. 958/9 veröffentlicht. Seine Datierung des Stückes ist zweifellos richtig und kann durch den Vergleich mit den von uns besprochenen Werken nur gestützt werden. Eine Abweichung jedoch muss betont werden: die Augen stehen hier nicht schräg, sondern normal; augenscheinlich haben die pergamenischen Künstler den Augen jene ausdrucksvolle, aber nicht natürliche Stellung nur gegeben, wenn sie Wesen bilden wollten, deren Seele heftigen Erschütterungen ausgesetzt war. Was der Münchener Kopf darstellen sollte, können wir nicht ahnen; zu einem Cultbild hat er kaum gehört.

Nach dieser Umschau kehren wir zu unserem Hauptthema zurück. Unter den monumentalen Götterbildern, die für Cultbilder in Frage kommen, haben wir nur eins constatieren können, das in Ausführung und Auffassung den Geist der pergamenischen Zeit zum Ausdruck bringt, ein anderes, das in der Bildung des Körpers und der Gewandung rein pergamenisch ist; in allen übrigen und auch im Kopfe dieses zweiten fanden wir mehr oder minder starke Spuren jener klassicistischen Richtung. Die pergmenische Plastik, so neu und bahnbrechend sie auf den ihr eigenen Gebieten wirkt, so unselbständig zeigt sie sich auf einem Felde, auf dem ihre eigensten Kräfte nur in beschränktem Maasse zur Geltung kommen konnten, auf dem die vergangenen Zeiten schon alle Möglichkeiten

---

schen Zeit — sind die Löckchen sorgfältig und absichtlich gelegt und gelockt; bei den pergamenischen Sculpturen sind sie nicht gelockt und lösen sich wie zufällig, von den übrigen Haaren, wodurch eher ein Eindruck von Vernachlässigung als von Zierlichkeit entsteht. Derartige Stirnlocken hat auch der Kopf der « Thusnelda » in Florenz (v. Bienkowski, *De simulacris barbarorum gentium* S. 38 Fig. 17), die man schon aus anderen Gründen auf ein pergamenisches Vorbild hat zurückführen wollen. Im Zusammenhang damit ist es interessant, dass der Kopf der Frau, die vor der einen « Trophäe des Marius » (ebenda Fig. 19) steht, mit dem der todten attalischen Amazone auffallend übereinstimmt. Hat der römische Bildhauer auch hier nur copiert?

erschöpft zu haben schienen; kam es doch im griechischen Culte nicht darauf an, den Andächtigen durch pathetische Gestaltung in seinen Tiefen zu erregen; ernst und beruhigend sollten die Götterbilder wirken, wie Wesen, denen es leicht wäre, aus der Ueberfülle ihres ewig unveränderlichen, seligen Zustandes den bedürftigen Menschen den Sonnenstrahl des erflehten Glückes zu spenden. Auch in der Geschichte der christlichen Kunst lässt sich die gleiche Erscheinung beobachten, dass die Künstler zu einer Zeit, in der sie sich in gewaltig erregter und naturalistischer Ausmalung der Leidensscenen nicht genug tun können, für die einfachen Andachtsbilder immer wieder auf die in früherer Zeit geprägten Formen zurückgreifen. Hinzukommt nun, dass, wie wir wissen, diese klassicistische Richtung auch auf anderen Gebieten in Pergamon bedeutsam hervorgetreten ist: wir hören von der Sammlung älterer Kunstwerke (Fränkel, Altertümer von Pergamon VII n. 48-50); eine in Delphi gefundene Inschrift erzählt uns, dass König Attalos verschiedene Maler dorthin entsendet habe, um Gemälde zu copieren; man denkt natürlich zuerst an die berühmten Fresken des Polygnot (Fränkel, Jahrbuch d. Inst. 1891 S. 49 ff.); Pergamon wurde der Hauptsitz kunstgeschichtlicher Studien.

All diese Tatsachen und Schlüsse scheinen mir zu der Annahme zu drängen, dass der Phyromachos, der das Original der anfangs aufgeführten Asklepios-Darstellungen, das Cultbild im Nikephorion, geschaffen, eben jener Künstler war, der nach Plinius (*n. h.* XXXIV 84) an den Siegesdenkmalen des Attalos und Eumenes mitgearbeitet hat (Brunn, Gesch. der griech. K. I S. 310; Overbeck SQ. Nr. 1994). Nach einer delischen Inschrift können wir seine Zeit genauer als die Eumenes II bestimmen (vgl. zuletzt Collignon, Gesch. der gr. Plastik II S. 541 f.), womit es im Einklang steht, dass jenes Heiligtum erst durch diesen König seine glänzende Ausstattung erhalten hat (Urlichs, Pergamenische Inschriften S. 15. 22). Aus eben jener Inschrift wissen wir, dass Phyromachos aus Athen stammte; aus seiner Heimat brachte er, wie uns das Köpfchen aus dem Amphiareion beweist, die Kenntnis jenes eigenartigen Typus mit, der dort in der Zeit des Phidias geschaffen war — von welchem Künstler, werden uns vielleicht künftige Studien lehren.

W. AMELUNG.

PORTICUS DIVORUM UND SERAPEUM IM MARSFELDE.

(Taf. I. II).

I.

Die Constantinische Regionsbeschreibung zählt am Schlusse der Regio IX Circus Flaminius folgende Monumente auf (Jordan Topogr. II, 556):

NOTITIA	CURIOSUM
Iseum	*Iseum*
et Serapeum	*et Serapeum*
	Minervam Calcidicam
Divorum	*Divorum*
Insulam Felicles.	*Insulam Felicles.*

Von diesen ist der Tempel der Minerva Chalcidica sicher bezeichnet durch die Kirche S. Maria sopra Minerva; der Bezirk des Iseum und Serapeum, östlich davon, charakterisirt durch zahlreiche Funde ägyptischer oder ägyptisirender Statuen und Architekturteile zwischen S. Ignazio und Palazzo Altieri (s. Lanciani *bull. comun.* 1883, p. 33-131). Die Insula Felicles, als vielstöckiges Mietshaus, «ein Vorbild moderner Wolkenkratzer» bekannt aus Tertullian (*adv. Valentin.* 7), muss nach der Anordnung des Regionenbuches dem Ausgangspunkte der Beschreibung der neunten Region, dem Circus Flaminius selbst, nahe gelegen haben, also weiter südlich oder westlich als die beiden genannten Heiligtümer. Grosse Ungewissheit aber herrschte bisher über den vorletzten Namen, *Divorum*.

In dem aus der Stadtchronik geflossenen Bautenkataloge des Chronographen von 354 (Mommsen *chron. min.* I, 146) heisst es:

... *fabricatae sunt* ..... *Di-*
... *Chalcidicam.* Hier ist ohne
... gemeint, wie in der Notitia: die volks-
... ist einleuchtender Beweis dafür.
... des Domitian geben nun auch Hieronymus
... und Eutrop VII, 23 mit einigen Varianten,
... eines besseren Exemplars des Chronographen
... deuten (vgl. Mommsen *chron. min.* I, 142): sie
... *Iseum et Serapeum, Minervam Chal-*

... zunächst mit Sicherheit folgendes hervor: im
... mehreren Divi geweihtes Heiligtum, das — ganz
... — aus einer Porticus bestand. Domitian hatte es
... existierte noch in der Zeit Constantins. Es ist im
... Teile des Campus, in der Nähe des Isistempels und
... Flaminius, zu suchen.

Die neueren Topographen haben mit den obigen Stellen noch ... Zeugnisse zu combinieren gesucht, die von einem *templum* ... sprechen: wodurch eine Reihe der sonderbarsten Verwickelungen entstanden sind. So hat Canina (*Indicaz.*[4] 198. 279 f.) den unglücklichen Einfall gehabt, die *porticus Divorum* ihres Erbauers wegen zu identifizieren mit dem *templum gentis Flaviae*; Preller (Regionen 178) will umgekehrt das *Divorum* des Regionsbuches von der domitianischen Gründung trennen, und erklärt es für den in der Biographie des Tacitus erwähnten Tempel (hist. Aug. Tacit. 9: *divorum templum fieri iussit, in quo essent statuae principum bonorum*). Gilbert (Top. 3, 131 f.) führt diese Hypothese weiter dahin aus, dass Domitians Bau eine Erneuerung des *templum divi Augusti in Palatio* gewesen sei, während der vom Kaiser Tacitus gegründete in Marsfelde gelegen habe. Borsari (*bull. comun.* 1885, 88), der gleichfalls die *porticus Divorum* für verschieden von dem *Divorum* der Regionarier hält, will das letztere für einen anderen Namen des Mausoleum Augusti ansehen — schliesslich hat man gar für das Pantheon den Namen *Divorum* in Anspruch genommen! Was die neuesten Bearbeiter der römischen Topographie an-

(1) Aus Hieronymus schöpfen Prosper (*chron. min.* I, 417) und Cassiodor (ib. II, 140), aus Eutrop die *historia miscella* IX, 12.

langt, so sucht man bei Lanciani sowohl in den *Ruins and excavations*, wie auf der *Forma Urbis* den Namen *Divorum* vergeblich; O. Richter (Top.[2] 258) stellt die obigen Schriftstellerzeugnisse, zusammen, und bezeichnet den Namen als « nicht sicher erklärt ».

Da kommt uns nun ein neuer Fund in erwünschter Weise zu Hülfe: die teils ganz neuen, teils bereits früher bekannten aber nicht richtig erkannten Fragmente der severianischen *Forma Urbis Romae* welche auf Tf. I (auf ein Viertel der Originalgrösse, wie in Jordans Ausgabe, verkleinert) zusammengestellt sind (1).

Das auf diesen Planfragmenten mit dem Namen DIVORVM bezeichnete Gebäude besteht aus einer grossen Säulenhalle, die über dreimal so lang als breit ist. Bei Annahme eines Maasstabes von 1 : 250 für die Forma (und dass dieses Reductionsverhältnis für die hier besprochenen Fragmente in Anwenduug zu bringen ist, lässt sich wahrscheinlich machen) war die Halle etwa 55 m. breit, 200 m. lang. An der bis über die Hälfte erhaltenen rechten Schmalseite hat die Halle sechzehn durch runde Punkte bezeichnete Säulen. An der unteren Langseite betrug die Zahl der gezeichneten Säulen — sie stehen hier in viel weiteren Abständen — über 30; die Rückwand dieses Flügels der Halle wird durch eine glatte Mauer gebildet, die nur an der rechten Ecke ein Risalit hat (2). Die obere

(1) Die Fragmente sind sämtlich 7 cm. dick und haben glatte Rückseite; antiken Rand haben *f, q* (und *s*). Neu gefunden (in der modernen Mauer hinter Palazzo Farnese 1888 nnd 1899, s. diese Mittheilungen 1889, 228) sind *a-e*, *g h l*; von den schon bei Jordan publizierten ist:

f = J. 167. [*i* = J. 97, s. u. S. 48.]
m = J. 103 (Original wiedergefunden, s. *bull. comun.* 1899 T. I-II n. 10).
no = J. 59.
pq = J. 32 (Original wiedergefunden, s. *bull. comun.* 1899 T. I-II n. 25).
r = J. 72.
s = J. 224.

Beim Beginn meiner Beschäftigung mit den Fragmenten der Forma (gegen Ende Februar d. J.) fand ich die Stücke *c d e g h* vereinigt vor, deren Zusammensetzung Hrn. Lanciani verdankt wird. Die übrigen Stücke habe ich dann im Laufe der folgenden Wochen dazu gefunden, mit Ausnahme von *r*, dessen Vereinigung mit den übrigen unserem trefflichen *scarpellino* Dardano Bernardini gelang, welcher sich überhaupt durch Scharfblick und Combinationsgabe um die schwierige Arbeit der Zusammensetzung grosse Verdienste erworben hat.

(2) Ob das im Museum rechts neben *b* angefügte Fragment *b'* wirklich hierher gehört, ist mir nicht ganz sicher.

Langseite, von deren Säulen nur geringe Spuren erhalten sind, hatte eine reicher gegliederte Rückwand: dieselbe war durch mehrere rechteckige Nischen unterbrochen, vor deren jeder vier Säulen standen. — Das Innere der Halle ist mit Gartenanlagen ausgefüllt zu denken; runde Punkte, die sich durch nichts von den zur Darstellung der Säulen verwendeten unterscheiden, bezeichnen hier Bäume (1). An der rechten Schmalseite steht in der Längsaxe ein rechteckiger Bau mit vier Säulen und beiderseits drei Stufen, bei dessen Grundriss sich an einen Pavillon, einen Altar unter einem Tabernakel, oder ein überdecktes Wasserbassin denken lässt (2).

Die interessanteste Partie aber ist die linke Schmalseite. Hier sieht man, von oben nach unten, einen kleinen tetrastylen Bau (etwa 10 × 15 m.) mit drei Stufen davor, der ohne Zweifel als Tempel aufzufassen ist. Sodann ein Häuschen, aus nur zwei Räumen bestehend, von etwa 8 × 10 m. Grundfläche; dann Theil eines Bogens, zu dem Stufen hinaufführen (6 × 7,5 m.). — Bis hierher reicht der im Original erhaltene Teil: das anschliessende Stück ist nur durch eine Zeichnung im Vat. 3439 bekannt, die wie öfters im Maasstabe Abweichungen aufweist (3). Aber die darauf

(1) Jordan irrt, wenn er (FUR. prol. p. 12) behauptet, die Punkte auf der Forma bedeuteten immer nur Säulen, niemals Bäume. Gerade das Stück auf welches er sich hauptsächlich bezieht, frg. 44 mit den Adonaea, ist ein hangreiflicher Beweis des Gegenteils. Es ist ganz undenkbar, dass die über 150 Punkte, welche den schmalen Bogenbau in der Mitte umgeben, einen fünffachen Säulengang darstellen; sie können vielmehr nur Reihen von Bäumen sein. Fragm. 44 *a*, dessen Altertum Jordan p. 59 bezweifelte, ist in der That modern: das Original ist wiedergefunden und es zeigt sich, dass der Mittelbau hier zu Ende war, die Baumreihen zur linken sodann ganz entsprechend denen zur rechten angeordnet waren. — Ueberhaupt sind auf der *Forma Urbis* Gartenanlagen viel häufiger dargestellt, als Jordan a. o. O. annahm. Die grossen rechteckigen Streifen, welche des *templum divi Claudi* umgeben (frg. 45 + 77 + 96 Jord. + ...) sind Gartenbeete, nicht *substructiones ingentes*; das Gleiche gilt von den auf frg. 75 dargestellten, welche zum Grundriss des Forum Pacis gehören: nicht minder von dem frg. 173, in dem man bisher meist eine grosse Ara hat erkennen wollen. Ob etwa verschiedene Bemalung nachhalf, die Bedeutung der an sich gleichen Signaturen zu unterscheiden?

(2) Rechts an dieses Stück passt vielleicht das Fragment *s* = J. 224 an, welches einen Saal mit halbkreisförmiger Exedra darstellt. Doch lässt sich der Beweis nicht mit voller Gewissheit führen, da das Stück jedenfalls schon zu einer anstossenden Platte gehört.

(3) Die erhaltene Ecke des Bogens ist offenbar im Vat. zu gross gezeichnet: das gleiche gilt wohl auch von dem darunter stehenden runden *lavacrum*.

enthaltenen Grundrisse: Stück eines Bogens mit Stufen davor, Häuschen mit zwei Zimmern und tetrastyles Tempelchen, ergänzen in so vollkommen symmetrischer Weise die fehlende Hälfte der linken Schmalseite der Halle, dass an der Zusammengehörigkeit kein Zweifel bleiben kann. Zur Controle des Maasstabes ist es von Wichtigkeit, dass auf dem Marmor die eine Ecke der Treppe vor dem zweiten Tempel erhalten ist.

Der Grundriss einer *Porticus Divorum*, den die severianische Forma enthält, kann selbstverständlich nichts mit dem Bau des Kaisers Tacitus (wenn derselbe überhaupt jemals ausgefürht ist) zu thun haben. Dass er sich hingegen auf das von den Regionariern genannte Gebäude im Marsfelde bezieht, wird nicht nur durch die charakteristische Namensform *Divorum* erwiesen, sondern vor Allem durch die Stellung zu dem benachbarten Serapeum. Auf den Fragmenten der Forma ist also zweifellos der vom Chronographen und von Hieronymus erwähnte Bau Domitians dargestellt.

Das *Divorum* des Domitian enthielt also zwei Tempel: die sich von selbst darbietende Vermutung, dass das Gebäude nicht sämtlichen vergötterten Kaisern, sondern nur denen der flavischen Familie geweiht gewesen sei, erhält eine Stütze durch ein längst bekanntes inschriftliches Zeugnis, dessen Erklärung bisher mancherlei Schwierigkeiten bot. In dem Statut des *collegium Aesculapi et Hygiae* — eines Begräbnisvereins von 60 Mitgliedern, die grossenteils der kaiserlichen Hofdienerschaft angehörten — heisst es (CIL. VI, 10234 Z. 8. 23), dass eine Versammlung stattgefunden habe *in templo Divorum in aede divi Titi*. Es wird da u. A. beschlossen, dass alljährlich am 18. September, dem Geburstage des regierenden Kaisers Antoninus Pius, *in templo Divorum in aede divi Titi* eine Verteilung von *sportulae* stattfinden solle (ebda. Z. 10). — Man hat sich Mühe gegeben zu erklären, wie der Ausdruck *in templo divorum in aede divi Titi* mit den uns wohl bekannten baulichen Eigentümlichkeiten des Vespasians- und Titustempels am Clivus Capitolinus, oder mit denen des *templum divi Augusti* am Fusse des Palatins zu vereinigen sei: eine Widerlegung ist nicht mehr erforderlich, und ebenso wenig braucht es vieler Worte um zu beweisen, dass auf der Forma Urbis dargestellte Gebäude in seiner Gesamtheit passend *templum Divorum* genannt wird, während die beiden kleinen tetrastylen Tem-

pel die *aedes divi Vespasiani* und die *aedes divi Titi* repräsentiren (1).

Also nicht den sämtlichen Divi, sondern nur seinen beiden Vorgängern aus seiner eigenen Familie hatte Domitian sein *Divorum* geweiht. Der Bau tritt damit der Idee nach in eine Reihe mit dem *templum gentis Flaviae* auf dem Quirinal. Wie Domitian dieses als Ersatz und Fortführung des Mausoleum Augusti begründet hatte, so hat er auch dem *templum divi Augusti* unter dem Palatin, in dem bis zum Erlöschen der ersten Dynastie die Verehrung sämtlicher Mitglieder des Kaiserhauses ihre Stätte gefunden hatte, diesen neuen für die heroisierten Kaiser der zweiten Dynastie bestimmten Hallenbau im Marsfelde an die Seite gesetzt (2). Wie sehr ein Bau von der Art der *porticus Divorum* geeignet gewesen wäre, mit der forschreitenden Zahl der heroisierten Kaiser auch eine grossere Anzahl von Cultstätten aufzunehmen, leuchtet ein: der Gründer hat gewiss nichts anderes erwartet, als dass zunächst er der Ehren eines *Divus* und eines Heiligtums in seiner Porticus teilhaftig werden sollte.

Was nun die genauere Localisierung der Porticus Divorum anbelangt, so ist der Raum im südöstlichen Teil des Marsfeldes von vornherein ziemlich beschränkt, da Saepta, Agrippathermen und Circus Flaminius ihrer Lage nach bekannte Nachbarmonumente sind (S. Tf. II). Einen sicheren Anhalt aber bietet der Zusammenhang des '*Divorum*' mit dem aus den Fragmenten *n o p q* (= Jordan 59 + 32) zu gewinnenden Grundrisse des Serapeums (3).

Dieses Heiligtum, dessen durch die Forma uns zum ersten Mal

(1) Vgl. über *aedes* und *templum* Jordan Hermes XIV 567 ff.; Wissowa Rel. d. Römer 403 f.

(2) Über die Reaction, welche nach Neros Sturz gegen das Ueberhandnehmen der Kaisercults hervortrat, s. Wissowa Rel. d. Römer 288 f.

(3) Der Zusammenhang von 59 + 32 ist dadurch gesichert, dass die in Fragment 32 fehlenden Teile der Buchstaben ER von SERAPAEUM in der Sehne des Bogenbaus auf Frg. 59 erhalten sind (in der Zeichnung des Vat. 3439 besser wiedergegeben als auf der Marmorcopie Jord. 59). Die Probe auf die Richtigkeit, falls jemand noch zweifeln sollte, lässt sich durch eine materielle Beobachtung geben: das Stück *q* sowohl wie das am anderen Ende des ganzen Complexes stehende *f* haben antiken Plattenrand. Beide Ränder laufen parallel in einem Abstande von 1,05 m., welcher der Höhe einer Platte der Forma genau entspricht.

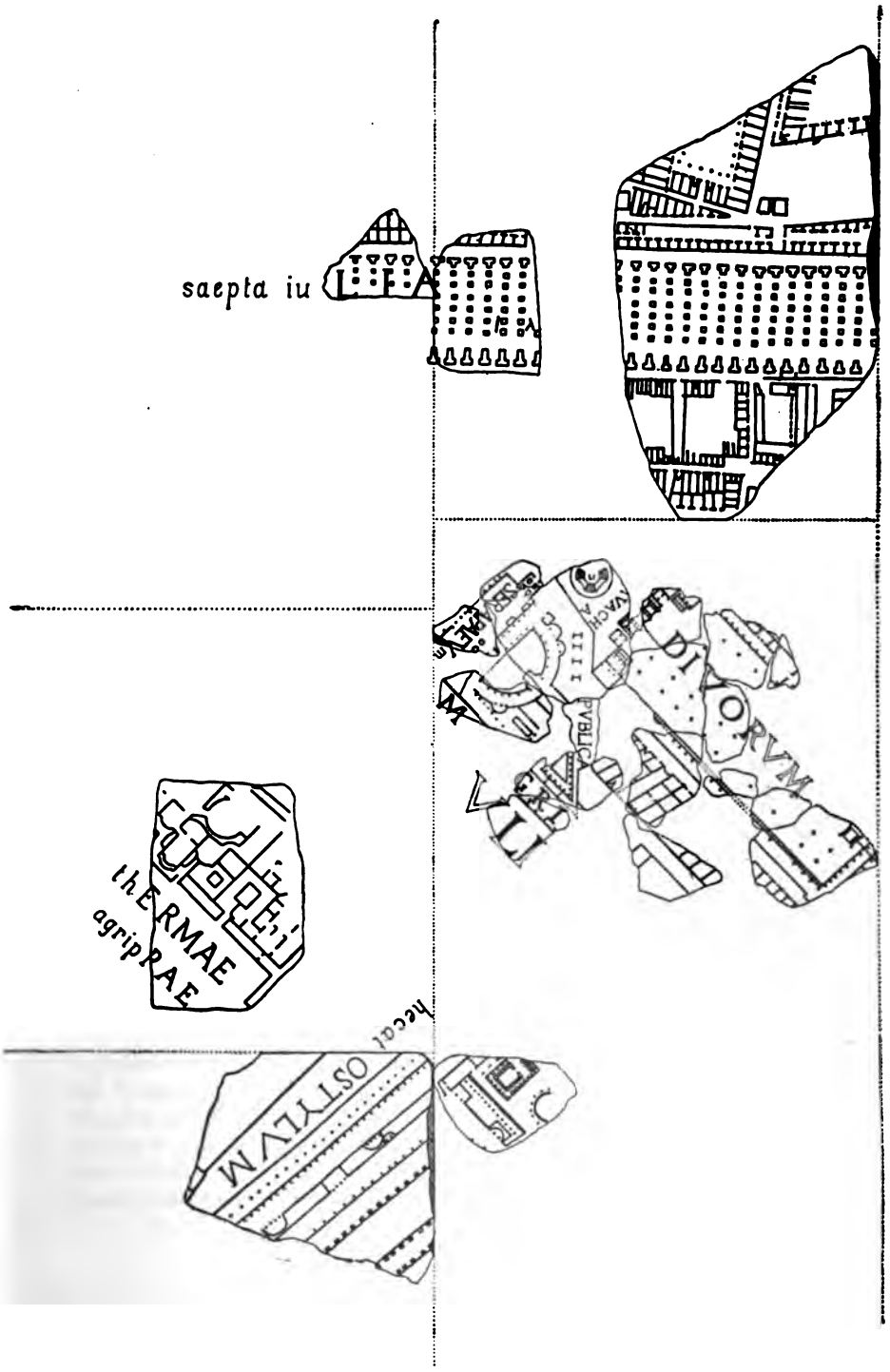


Fig. 1.

bekannt gewordener Grundriss unten weiter zu erörtern sein wird, ist ein Halbrund von bedeutenden Dimensionen, unterhalb der Porticus Divorum, also, da der Plan nach Süden orientiert war, nördlich derselben. Dass es mit dem Iseum zusammen den langen schmalen Streifen zwischen Via del Seminario, Via S. Ignazio, Pal. Altieri und Via del Gesù einnahm, ist, wie erwähnt, durch zahlreiche Einzelfunde gesichert. Die neu zusammengesetzten Fragmente der Forma lehren nun erstens, dass das Heiligtum des Serapis von dem der Isis baulich geschieden war, und zweitens dass es im südlichen Teile des ganzen Complexes lag. Ohne Zweifel hat sich die halbrunde Bodenschwellung, auf der die Kirche S. Stefano del Cacco liegt, aus und über den Trümmern des Serapeums gebildet.

Die Porticus Divorum muss, da sie auf der nach Süden orientierten Forma links oberhalb des Serapeums gezeichnet war, etwas südöstlich von S. Stefano del Cacco, also in dem durch den Palazzo Grazioli, durch den westlichsten Teil des Palazzo Venezia, sowie durch die Casa professa der Jesuiten und die Kirche del Gesù occupierten Terrain gesucht werden. Man könnte sich versucht fühlen, da die Axe der Porticus nach der Forma genau mit der des Serapeums übereinstimmt, auch auf den modernen Plan den Grundriss der ersteren einfach parallel zu dem des aegyptischen Heiligtums einzutragen: aber mannigfache über die severische Forma gemachte Beobachtungen mahnen ab von allzu grossem Vertrauen auf die Genauigkeit der Orientierung, die ja auch mit den im Altertum zur Verfügung stehenden Hülfsmitteln sehr viel schwerer als jetzt zu erreichen war. Wohl stehen auf dem Marmorplan Porticus Divorum und Porticus Pompeiana rechtwinkelig zu einander (1) — fast genau wie, nach den Resten, Iseum und Porticus Pompeiana. Aber andererseits bildet auf dem Marmorplan die Axe der Porticus Saeptorum mit der des Serapeums (also auch des

(1) Das Fragment 110 Jord., auf welchem Lanciani (*Ann.* 1883, p. 13 f.) die beiden Tempel bei S. Nicola ai Cesarini erkannt hat, hat unten antiken Rand; die Axe der *porticus Pompeiana* (von welcher das Fragment den östlichen Abschluss, die unterhalb anstossende Platte den Rest enthielt), stand also zur Horizontale des Planes in einem Winkel von 45°. Denselben Winkel in umgekehrten Sinne bildet mit der Horizontale die Axe der *porticus Divorum* und des Serapeums: mithin stehen diese beiden zur *porticus Pompeiana* rechtwinkelig.

Divorum) einen Winkel von 45°, während die wahre Differenz beider Axen kaum 15° beträgt (1). Und grosse Schwierigkeiten bereitet die Einfügung des Fragments der *Thermae Agrippae*, dessen Lage zu keinem der beiden benachbarten Gebäudecomplexe stimmt. Wir werden also davon absehen müssen, für die genaue Orientirung der *porticus Divorum* die Darstellung auf der Forma Urbis zu Grunde zu legen.

Es wäre nun sehr erwünscht, wenn wir aus den Resultaten früherer Ausgrabungen das, wofür die Forma Urbis versagt, nämlich genaue Lage und Ausdehnung des Gebäudes ermitteln könnten. Aber leider sind unsere Berichte über Funde gerade auf diesem Terrain so dürftig, dass dasselbe auch auf den neuesten archäologischen Plänen (s. Lanciani Bl. 21) fast einen weissen Fleck bildet. Der südlichste Teil (2) ist allerdings tief durchwühlt worden, als die Kirche del Gesù und die anstossende Casa Professa gebaut wurde: aber über diese Ausgrabungen wissen wir so gut wie nichts. De Rossi (*bull. comun.* 1893, 189 f.) hat aus P. Ribadeneiras *Vita S. Ignatii* (ed. Clair, Paris 1892) einige Notizen herausgezogen, wonach i. J. 1541 '*dalla piazza di contro alla chiesa di S. Maria della Strada, cioè dalla piazza allora detta degli Altieri, furono estratti grandi pietre provenienti dalle rovine dell'antica città, che furono venduti per ducati cento*' (p. 278. 414). De Rossi bezog diese Nachricht auf das Hecatostylon und hielt die Reste für Fortsetzung derjenigen, welche i. J. 1884 zwischen via de' Ginnasi und Piazza del Gesù entdeckt sind (vgl. *Not. d. scavi* 1884, 104 und Lanciani FUR. Bl. 21); mir ist

(1) Was ich *bull. comun.* 1893, 119 f. über die Saepta-Fragmenta bemerkt habe, ist insofern zu berichtigen, als die beiden Stücke 36*a* und 36*b* nicht direkt zusammenschliessen: das eine hat oben, das andere unten antiken Rand, und diese beiden Ränder müssen, um der Platte die gleiche Höhe mit der rechts anstossenden zu geben, 1,05 m. von einander entfernt stehen. Es muss also zwischen Fr. 36*a* und 36*b* ein Raum von cr. 18 cm. bleiben.

(2) Die bedeutende antike Strasse (*vicus Pallacinae*) welche im Zuge der Via S. Marco vom Circus Flaminius nach dem Trajansforum führt, bildet eine nicht zu überschreitende Grenze. Die Reste einer *porticus ingens*, welche i. J. 1705 zwischen Via S. Venanzio und Via Giulio Romano zu Tage kamen (Bianchini cod. Veron. 347 f. 4) und die zufolge der Inschrift *CIL.* VI, 1099 (deren Ergänzung allerdings sehr hypothetisch ist) für einen Bau des Kaisers Decius gelten, können mit der Porticus Divorum nichts mehr zu thun haben.

es sehr viel wahrscheinlicher, dass die Funde von 1541 zu der Porticus Divorum gehört haben (1). — Vielleicht lässt sich aber mit jenen Ausgrabungen ein epigraphisches Denkmal in Verbindung bringen. Als im J. 1843 der Hochaltar der Kirche del Gesù restauriert ward, fand man unter den verwendeten Materialien zwei Stücke einer grossen Marmorbasis, welche, wie Borghesi (*Ann. dell'Ist.* 1846, 348 = *Oeuvres* V 37; Rhein. Jahrbücher II, 1843, p. 104) erkannt hat, dem T. Pomponius Proculus Vitrasius Pollio, cos. ord. 176 gesetzt war (*CIL.* VI 1540; Dessau *Inscr. lat. sel.* 1112). Nach dem *cursus honorum* heisst es dort: *marito A[nniae Fundaniae Faustinae] imp. Caesaris M. [Antonini Aug. et div]ae Faustinae Piae pa[truelis, affini domus] Aug. [Huic senatus] auctoribus Imp[peratoribus Antonino et] Commodo Augg. G[ermanicis Sarmati]cis statuas duas, u[nam habitu milita]ri in foro divi Tra[iani, alteram habi]tu civili in pron[ao ..... pon]endas cen[suit.* Borghesi und Henzen haben am Schlusse *in pron[ao aedis divi Pii* ergänzt, was zu der Annahme führen wurde, dass die Basis, sei es vom Trajansforum, sei es von der Sacra via, verschleppt und beim Bau des Gesù verwendet sei. Näher liegt aber wohl die Vermutung, dass die Stücke, die vorher nie gesehen und abgeschrieben waren, ebenda zu Tage gekommen sind, wo sie um 1570 modern verwendet wurden. Die Hervorhebung der verwandtschaftlichen Beziehungen des Vitrasius Pollio zum Kaiserhause ist charakteristisch; und dass die Porticus Divorum dem Kaisercultus auch in der Antoninenzeit diente, wird durch die oben angeführte Stelle der *lex collegii Aesculapii* gesichert. Es steht nichts im Wege, die Lücke der letzten Zeile auszufüllen *in pron[ao aedis divi Vespasiani* oder *divi Titi.*

Auch über Ausgrabungen beim Bau des Palazzo Altieri haben wir nur eine dürftige Notiz: '*Nel fondarsi il nuovo palazzo d'Altieri, dalla parte che conduce a S. Stefano del Cacco, si trovò una muraglia di un grandissimo edifizio*' (Bartoli *mem.* 71 b. Fea *miscell.* I, 240). Damit zusammenzustellen ist, dass i. J. 1883

(1) Es scheint auch, dass zwischen den Ausgrabungen von 1541 und dem 1884 gefundenen Porticus noch Privatbauten existierten: um 1670 fand man auf dem Platz vor der Kirche del Gesù '*stanze sotterranee dipinte*' und ein *bellissimo bassorilievo*, welches der Cardinal Camillo Massimi erwarb (Bartoli *mem.* 72 bei Fea *miscell.* I, 240).

hinter Palazzo Grazioli, auf dem kleinen gleichnamigen Platze, eine dicke Mauer aus Ziegelwerk gefunden ist (*Not. degli scavi* 1883, p. 340 und Lanciani FUR. Bl. 21), deren Richtung von der des Iseums nur unbedeutend abweicht. — Wichtiger sind einige östlich von Palazzo Altieri gemachte Funde, die auf die Existenz eines grossartigen Säulenbaus hindeuten. Schon im Jahre 1740 wurden bei den Fundamentarbeiten für den Palast Pamfili in Via del Plebiscito mehrere Säulen ausgegraben (Venuti *Roma antica* II, 83 ed. Piale, der sie der *villa publica* zuschreibt). Um 1830 wurden ähnliche Funde gemacht bei Anlegung des Abzugskanals in derselben Strasse vor der Front des Palazzo Venezia (Canina, *Indicazione* [1], 1831, p. 178; daraus Pellegrini *Bull. dell'Ist.* 1870, 117). Als i. J. 1869 der Palast Grazioli (ehemals Gottifredi) restauriert wurde, fand man Schäfte von Granitsäulen, die nach Pellegrini (*Bull.* a. a. O.) mit den früher gefundenen gleichen Durchmesser hatten. Zwischen Palazzo Grazioli und Palazzo Doria im Vicolo della Gatta sind i. J. 1880 wiederum Stücke einer grossen Säule aus grauem Granit samt mancherlei anderen Architekturresten gefunden ([1]).

Es ist im höchsten Grade wahrscheinlich, dass diese vielen auf einem relativ kleinen Raume gefundenen Granitsäulen ([2]) eben der Porticus Divorum angehören. Was die Grenze der Porticus nord- und ostwärts betrifft, so haben wir schon wenig nördlich der Piazza Grazioli ([3]) eine antike den Saepta parallel laufende Strasse (Lanciani FUR. Bl. 21 '*scavi 1878*'), über welche die Porticus keinesfalls hinaus erstreckt worden darf. Und so werden wir denn auch einen im 17. Jhdt. gemachten Fund, so gut er

([1]) *Not. degli scavi* 1880, 497: *in via della Gatta, fra i Palazzi Doria e Grazioli, in occasione di risarcimenti alle fogne stradali si rinvennero: una figura acefala a mezzo rilievo di barbaro prigioniero; una mensola di marmo in forma di prora di navi con tritoni e mostri marini scolpiti nella chiglia; un coperchio di urnetta cineraria di marmo; una grande colonna rotta in due pezzi, di granitello bigio, ed un frammento di cornicione di marmo.*

([2]) Vielleicht gehört hierher auch der von Bald. Peruzzi Uff. 410 verzeichnete Fund, s. u. S. 38 A. 1.

([3]) Mit Vorsicht aufzunehmen bleibt die Angabe dass sich *nella fondazione del prospetto posteriore del palazzo Doria-Pamfili in via della Gatta* drei Travertinpfeiler der Saepta gefunden hätten (*Not. d. scavi* 1877, p. 208, vgl. *bull. comun.* 1893, 132).

anscheinend zu den auf der FUR. dargestellten Bauten passt, nicht mehr mit der Porticus Divorum zusammenbringen. Bartoli *mem.* 44 (b. Fea *misc.* I p. 233) erzählt: ' *nel risarcirsi il palazzo Panfilio al Corso, che fu al tempo d'Innocenzo X, raccontava Gio. Maria Baratta scarpellino, come anche un poco architetto, che perciò soprastava al detto lavoro, essersi trovato nel cortile grande un tempio di non molta grandezza, ma di muri grossissimi di travertino; qual si conosceva essere stato molto ricco di ornamenti, ma tutti di stucco* '. Der grosse Hof (im N. W. Teile des Palastes) ist den Saepta viel zu nahe, als dass etwa einer der auf der Forma Urbis dargestellten Tempel dort gesucht werden könnte; auch wird ein Heiligtum, das Domitian seinem Vater oder Bruder errichtete, schwerlich aus Travertin mit Stuckornamenten erbaut gewesen sein. Die von Baratta gesehenen Reste dürften nichts anderes gewesen sein als ein Bogen der Saepta, in dessen Wölbung eine Stuckdekoration — sei es eine ursprüngliche, sei es eine später angebrachte — erhalten war. Dass ein römischer Handwerker eine solche Ruine *tempio* betitelt, wird Niemand Wunder nehmen, der sich erinnert, dass die Gelehrten derselben Zeit (und noch späterer Jahrhunderte) die Riesenbogen der Constantinsbasilica unentwegt ' *Tempio della Pace* ' genannt haben.

Späteren Lokaluntersuchungen also muss es vorbehalten bleiben festzustellen, in wie weit der Grundriss der Porticus Divorum den baulichen Resten entspricht, und wie die architektonische Gestaltung des Hochbaus beschaffen war. Aber dass diese Untersuchungen einzusetzen haben auf dem von uns umgrenzten Terrain, wird schliesslich noch erwiesen durch die Thatsache dass der Name Divorum sich gerade an dieser Stelle noch bis ins Mittelalter erhalten hat.

Bereits in meinem Aufsatze: *I Saepta ed il Diribitorium* (*bull. comun.* 1893, 119-142) hatte ich darauf hingewiesen, dass in Urkunden welche sich auf das Kloster S. Ciriaco in Camiliano beziehen, mehrfach eine Oertlichkeit *Diburum*, *Diburio*, *Tiburio* in der Nähe des Klosters genannt wird. Ich war damals der Ansicht Lancianis (*Itinerario di Einsiedeln*, *Mon. dei Lincei* I, 465) gefolgt, dass in diesem Diburium sich ein Andenken an das den Saepta benachbarte Diribitorium erhalten hätte: eine Hypothese die schon deshalb bedenklich ist, weil das Diribitorium bereits im drit-

ten Jhdt. n. Chr. Ruine war und nie wieder hergestellt worden ist. Man wird jetzt nicht mehr zweifeln, dass in jener mittelalterlichen Bezeichnung vielmehr der Name *Divorum* steckt. Ich stelle die Zeugnisse hier noch einmal zusammen, da L. M. Hartmanns Publication der älteren Urkunden von S. Maria in Via Lata (*Ecclesiae S. M. in Via Lata tabularium*, *Vindobonae* 1895) einige interessante Stücke hinzugefügt hat, und auch zu den früher von mir beigebrachten allerlei zu bemerken ist.

1. Privileg Paschalis I (1) (817-824) für S. Maria in Via Lata, nach Martinellis sehr fragmentarischer Abschrift (cod. Barb. XXXII, 220) von mir a. a. O. S. 142 publiziert. Am Schlusse: *ab uno latere est ecclesia S. Dne. Virg. Mariae dnae. nostre . . . . via publica que pergit sub arcu marmoreo Tedora.* Der letzte Name dürfte in *Tebori* o. Ae. zu verbessern sein (2).

2. Urkunde von 14. Januar 1017, publiziert bei Hartmann p. 47 n. 38; Cession eines Grundstückes *positum Romae regione septima in Divurium non longe a monasterii Sancti Cyriaci et inter affines: ab uno latere medietatem de pariete et domum et*

(1) Ich hatte *bull.* a. a. O. die Urkunde zweifelnd Paschalis II zugeschrieben, aber Th. von Sickel belehrt mich freundlich, dass sie vielmehr dem älteren Papste desselben Namens angehöre. Einem von ihm mir mitgeteilten Briefe von Dr. Erben entnehme ich folgendes: « Die *arenga* mit *convenit apostolico moderamini* (und ebenso die anderen mit *convenit* beginnenden) sind seit dem Pontificat Gregors VII und seines Gegenpapstes Wibert gänzlich ausser Gebrauch. . . Unter den vielen Urkunden Paschalis II hat keine diese *arenga*. Dass sie unter den dreizehn Regesten-Nummern Paschalis I nicht vorkommt, hängt wohl eben mit der geringen Zahl der überlieferten Urkunden zusammen. Paschalis I Vorgänger Leo III gebraucht sie und ebenso ist sie in der Mitte des 9. Jhdts. nachweisbar, und von da an ungemein häufig bis ins 11. Jhdt. hinein: gerade eine Reihe von Urkunden für stadtrömische Klöster (Schenkungen und Besitzbestätigungen) aus dem 9. und 10. Jhdt. weisen diesen Eingang auf ».

(2) P. Kehr ist es gelungen, Martinellis Vorlage — einen sehr schwer leserlichen Pergamentrotulus in Curialschrift saec. XI ex. XII, der eine Reihe von Copien älterer Urkunden zu enthalten scheint — wieder aufzufinden, und es ist von ihm eine vollständige Publication des Textes zu erwarten. [Die oben citirte Stelle hat auf meine Bitte durch P. Ehrles gütige Vermittelung Hr. Prof. Schiaparelli revidiert. Er liest *Teodorae*, was schon Fehler des Copisten saec. XII sein könnte].

terra et medietatem de pila de Stephano episcopo venditori meo et a secundo latere corte qui fuit de Sergio qui dicitur de Palatio et a tertio latere. . . . de Benus et Crescentius qui vocatur de Theophylactus et a quarto latere via publica.

3. Urkunde vom 15. März 1031 (Hartmann a. a. O. p. 75 n. 59): Verkauf eines Grundstücks *posita regione sexta in locum ubi dicitur Diburio et inter affines: a duobus lateribus tenente nos qui supra emptoris* (Crescentius *mansionarius S. Mariae maioris* und seine Gattin Scilgita) *et a tertio latere tenente Franco de Iohanni presbitero, a quarto latere via publica.*

4. Privileg Benedict IX, ... Nov. 1037 für den Bischof Petrus von Silva Candida (Ughelli *Italia sacra* I, 103 ed. Coleti; Jaffé-Löwenfeld 4110): *praeterea concedimus et confirmamus infra hanc civitatem Romae, terram ubi olim fuit domus maior cum omnibus sibi pertinentibus posita in loco qui vocatur Diburo inter affines: ab uno latere tenet terra in qua fuit domus de Maroza coniuge Stephani Seniscalchi, ab alio latere terra in qua fuit domum de Butio de Simeone, a tertio latere via publica et a quarto latere arcus maior et via quae ducit ad monasterium S. Cyriaci.*

5. Relation über die Gründung des Klosters S. Stefano e Ciriaco in Via Lata, herausgegeben in italienischer Uebersetzung von Martinelli *primo trofeo della S. Croce* (Rom 1655. 4) p. 57 '*ex codice Vat. 5616, olim Palatino 599*'; im lateinischen Urtext nach demselben Codex Palatinus AA. SS. Aug. tom. II p. 334. Das Kloster wird hier genannt '*iuxta viam Latam in loco qui ad arcum Tiberii vocitatur*'.

6. *Translatio reliquiarum S. Cyriaci* und Bericht über die Gründung der Kirche S. Nicolò in Via Lata; aus derselben Handschrift herausgegeben von Martinelli a. a. O. S. 125 ff.; AA. SS. a. a. O. 338 ff. Hier heisst es: *est Romae monasterium puellarum iuxta regionem quae Via Lata nuncupatur, in loco qui nominatur ad Pineam secus arcum Tiburii.*

Das sehr alte Kloster S. Ciriaco in Via Lata, auch S. Ciriaco de Camiliano (1) lag zwischen dem Corso und der Piazza

(1) Das beste über S. Ciriaco bietet Martinelli in der oben zu n. 5 genannten Schrift; was Adinolfi *Roma nell'età di mezzo* II, 298 und Armellini *Chiese*

del Collegio Romano, die bis zum 16. Jhdt. den Namen Piazza di Camigliano führte. Im zehnten Jhdt. erbaute eine Aebtissin des Klosters in unmittelbarer Nähe desselben eine Kirche unter dem Titel S. Nicolaus (1) Kloster und Kirche hatten die Front nicht wie S. Maria nach der Via Lata sondern nach einer westlich parallel laufenden Strasse. Beide mussten im 15. Jahdt. den grossen Palastbauten weichen (2), welche mehrere Cardinäle, namentlich unter Julius II der Cardinal von Viterbo, Fazio Santorio errichtete. Letzterer Palast kam später in den Besitz des Herzogs von Urbino und ist jetzt dem Palazzo Doria incorporirt (3).

---

di Roma[2] 476 haben, beruht wesentlich auf seinen Materialien, die ein wenig vermehrt, aber dafür durch allerlei Confusionen entstellt sind. Das Kloster wurde unter Eugen IV aufgehoben, und der Cardinal von S. Marcello, Nicolò Acciapacio († 1447) erbaute sich neben S. Maria in Via lata ein *palatium elegantissimum* (Fl. Blondus Roma instaurata l. III, § LXXX). Der Begräbnisplatz des Klosters wurde, wie Martinelli (a. a. O. S. 81) schreibt, gefunden *alcuni mesi or sono* (1655) *mentre il Sig. Principe Panfilio spianava il giardino per fabbricare la stalla nel Palazzo della Signora D. Olimpia Aldobrandini sua consorte* (mit denselben Worten Armellini a. a. O. ' *da un documento dell'Archivio Vaticano* ').

(1) Die Kirche kommt unter dem Namen S. Nicolai de Monte im Turiner Katalog (b. Armellini[2] p. 51) und in dem des Nic. Signorili (ebda. p. 62) vor. Die von Armellini p. 478 aus Brutius *Theatrum urbis* (ms. Arch. Vatic. t. XVIII p. 414) mitgeteilte Gründungsgeschichte ist epitomirt aus der bei Martinelli p. 125 ff. und AA. SS. Aug. II p. 338 überlieferten.

(2) Die Kirche mit ihren Annexen wurde am 28. Juli 1507 vom Kapitel von S. Maria in Via Lata and den Cardinal Santori für 2000 Ducati verkauft mit der ausdrücklichen Concession *si D. Fatius Cardinalis pro ampliatione dicti sui palatii indigeat in totum vel aliquam eius partem dictae ecclesiae S. Nicolai, et ipse illam. . . profanandi et dicto suo palatio incorporandi licentiam a S. D. nostro Papa habuerit. . . . dd. Canonici et Capitulum. . . . consenserunt* (Urkunde aus dem Archiv von S. Maria in Via Lata bei Martinelli p. 24 ff.). Das (*palatium*) *C(ardinalis) V(iterbiensis)* verzeichnet Bufalini (Bl. GH des Originals; auf der Ausgabe von 1879 Bl. C, 3 fehlt der Name). Reste der profanierten Kirche und des Campanile waren noch im 17. Jhdt. im Palazzo Pamfili sichtbar (Martinelli p. 145; Bruzio ms. Vatic. XVIII, p. 812 bei Armellini a. a. O.: *fino ai giorni nostri si sono conservate le vestigia del campanile nel cortile del palazzo annesso di D. Olimpia Aldobrandini Pamfili*).

(3) Ueber diese Bauten s. den (sehr schematischen und rohen) Plan bei Adinolfi a. a. O. (derselbe kann erst aus dem 18. Jhdt stammen, wegen Erwähnung der *Accademia di Francia*).

In der Nähe dieses Klosters hatten sich also im zehnten und elften Jhdt. noch bedeutende Ruinen (*domus maior*) und vielleicht sogar noch Reste eines Marmorbogens erhalten, der mit dem bekannten Arco di Camigliano nicht identisch war (1). Die Reste lagen westlich vom Kloster, wie sich aus dem Zusammenstellung mit dem Namen der Pinea ergiebt (s. u.); ihr Name Diburo ist eine Reminiscenz an den Prachtbau des Divorum. Die Ausdehnung des Namens würde sich noch genauer bestimmen lassen, wenn man, was mit den mir zu Gebote stehenden Materialien nicht möglich ist, einige der als benachbart genannten Grundstücke sicher fixieren könnte. Lägen einmal die Vorarbeiten zu einer Topographie des mittelalterlichen Roms — wie sie Adinolfi mit anerkennenswertem Fleisse, aber gänzlich ungenügender kritischer Rüstung begonnen hatte — auch zunächst nur in Gestalt eines Gesamtindex des gedruckten Urkundenmaterials vor, so würde auch die klassische Topographie daraus reichen Gewinn ziehen können.

II.

Der Grundriss des Serapeums, den die Fragmente *n o p q* Tf. I enthalten, ist, wie derjenige der Porticus Divorum, ein völliges Novum für die römische Topographie. Was nach Caninas Vorgang (*Edifizi* Tf. II, vgl. *Indicazione*[4] p. 403) Lanciani (FUR. Bl. 21) und ich (*Bull. comun.* 1893 Tf. III-IV, FUR. Bl. III) als Grundriss der ägyptischen Tempel östlich von den Agrippathermen gezeichnet hatten, war nichts als eine hypothetische und, wie wir jetzt sehen, wenig zutreffende Reconstruction.

Während auf dieser Reconstruction Iseum und Serapeum als zwei symmetrische, von einer Peribolus umgebene Tempelanlagen erscheinen, sehen wir jetzt, dass das Serapeum eine ganz selbständige und von der des Iseums offenbar recht verschiedene Ausgestaltung hatte. Es ist ein Halbrund von bedeutenden Di-

(1) Ob der *arcus marmoreus positus regione. . . . non longe a supradicto monasterio* (*S. Cyriaci et Nicolai*), der in der Urkunde vom 1. Juli 1008 (Hartmann p. 37 n. 29) genannt wird, derselbe ist, lasse ich dahingestellt.

mensionen (Dm. cr. 60 m., also die Breite des Terrains, welches man nach den Funden schon immer für die ägyptischen Tempel in Anspruch genommen hatte, ziemlich genau ausfüllend). Das grosse Halbrund wird erweitert durch mehrere halbkreisförmige Exedren mit Säulenstellungen davor (im Original nur eine rechts erhalten, die gegenüberliegende vom Zeichner des Vat. 3439 wie es scheint nicht ganz treu wiedergegeben), welche offenbar eine bessere Ausnutzung des Terrains bezweckten. An den Rundbau legt sich in der Mitte der Rückseite ein länglich-rechteckiger Ausbau, dessen Grundriss nur zum kleinen Teile erhalten ist. Im Inneren wird die Rundmauer von einer Säulenhalle — acht Säulen in jedem Quadranten — begleitet; in der Sehne des Halbrundes stehen (mindestens) zehn Säulen. Die Axweite der Säulen beträgt, soweit sich das bei der nachlässigen Ausführung der Forma abschätzen lässt, 4-5 m. Vor der Sehne liegt ein rechteckiger Platz mit drei Eingängen: einem in der Mitte, zweien an den Seiten. Erhalten ist der vollständige Grundriss nur von dem linken Eingange; vier schmale Rechtecke in demselben bedeuten entweder Pilaster oder Basen für Statuen. Die Tiefe dieses Platzes ist auf etwa 20 Meter zu schätzen.

Auffallen muss sofort die Aehnlichkeit dieses Grundrisses mit dem sogenannten Kanopus der Villa Hadrians (Plan b. Winnefeld Tf. III): auch dort haben wir ein Halbrund, allerdings von weit geringerem Durchmesser (17 m.), mit einer Säulenhalle davor und einem schmalen Gange in der Verlängerung der Mittelaxe. In der Hadriansvilla ist das Halbrund mit einer mosaikgeschmückten Kuppel bedeckt: an dem römischen Bau mit seinen grossen Abmessungen ist eine gleiche Construction nicht denkbar. Die von Winnefeld (a. a. O. S. 52) verneinte Frage, ob der 'Kanopus' ein in den Hauptzügen getreues Bild eines der grossen ägyptischen Serapeen sein sollte, verdient jedenfalls aufs neue erwogen zu werden. Leider wissen wir über die Serapeen der griechisch-römischen Welt äusserst wenig. Das griechische Serapeum von Memphis ist bisher nur sehr oberflächlich ausgegraben und noch nicht genauer beschrieben; das Serapeum in Alexandrien ist neuerdings von Th. Schreiber und A. Thiersch genau untersucht und aufgenommen, aber gerade der einzige Theil, der mit dem römischen Serapeum eine gewisse Aehnlichkeit hat, der sogenannte Südbau — eine quadratische An-

lage mit halbkreisförmigen Mittelstück, hinter welchem eine Doppelreihe von Säulen liegt ist — arg zerstört (1).

Dass schon die Gestaltung des Terrains dafür spricht, das Serapeum sei bei der Kirche S. Stefano del Cacco zu suchen, ist oben bemerkt. Und eine Bestätigung liefern mancherlei in den letzten Jahrhunderten dort gefundene Architekturstücke.

Die neuesten und relativ am besten beschriebenen Ausgrabungen sind die von 1758, über die Winckelmann an Bianconi (*opp.* ed. Fea III p. 245) schreibt: *nello scavare i fondamenti per una fabbrica che fanno i monaci Silvestrini di S. Stefano del Cacco, si sono trovati tre gran pezzi d' intavolati d' un portico come si può giudicare dalla loro convessità. Sono d'una finezza insigne di lavoro, senz' essere caricati d' ornamenti. I piccoli dentelli vengono uniti con certi ovolini pertugiati a due a due d'un lavoro anch'esso sottilissimo.* Die von Winckelmann gegebene Charakteristik, namentlich das Vorkommen der 'Löckchen' zwischen den Zahnschnitten passt vortrefflich zu einem Bau aus domitianischer Zeit (wenn auch das Vorkommen dieses Details keineswegs ausschliesslich auf dessen Epoche beschränkt ist): und da das Serapeum durch den Brand i. J. 80 beschädigt wurde (Cass. Dio LXVI, 24), ist es höchst wahrscheinlich, dass Domitian gleichzeitig mit dem Bau der Porticus Divorum eine Restauration des Serapeums ausführen liess. Es ist zu bedauern, das weder die Originalstücke noch Zeichnungen derselben erhalten sind.

Jedoch bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. waren an derselben Stelle Gebälkstücke gefunden, die offenbar zu derselben Ordnung gehörten und von den Architekten der Renaissance eifrig studiert wurden. G. A. Dosio Uff. 2039 zeichnet ein reich verziertes Consolengesims, welches zwischen den Zahnschnitten die charakteristischen 'Löckchen' hat, und bemerkt dazu: *questa cornice fu trovata vicino alarco di Camigliano, ancora oggi si vede, girava*

(1) Ich verdanke obige Notiz freundlicher brieflicher Mitteilung Th. Schreibers. — Die Bemerkung Mommsens (R. G. V, 577), das Serapeum von Ostia sei eine bis ins Detail genaue Copie des alexandrinischen gewesen, bezieht sich nur darauf, dass Organisation und Benennung der Priesterschaft dem alexandrinischen Vorbilde genau nachgeahmt war. Von dem Bau, der wahrscheinlich nicht einmal in Ostia, sondern in Portus stand (s. Dessau *CIL.* XIV p. 18), ist nichts erhalten.

in dentro era di nichio o per ornamento d' un dentro di tempio'. Dasselbe Gesims ist nach Lanciani *bull. com.* 1883 p. 39

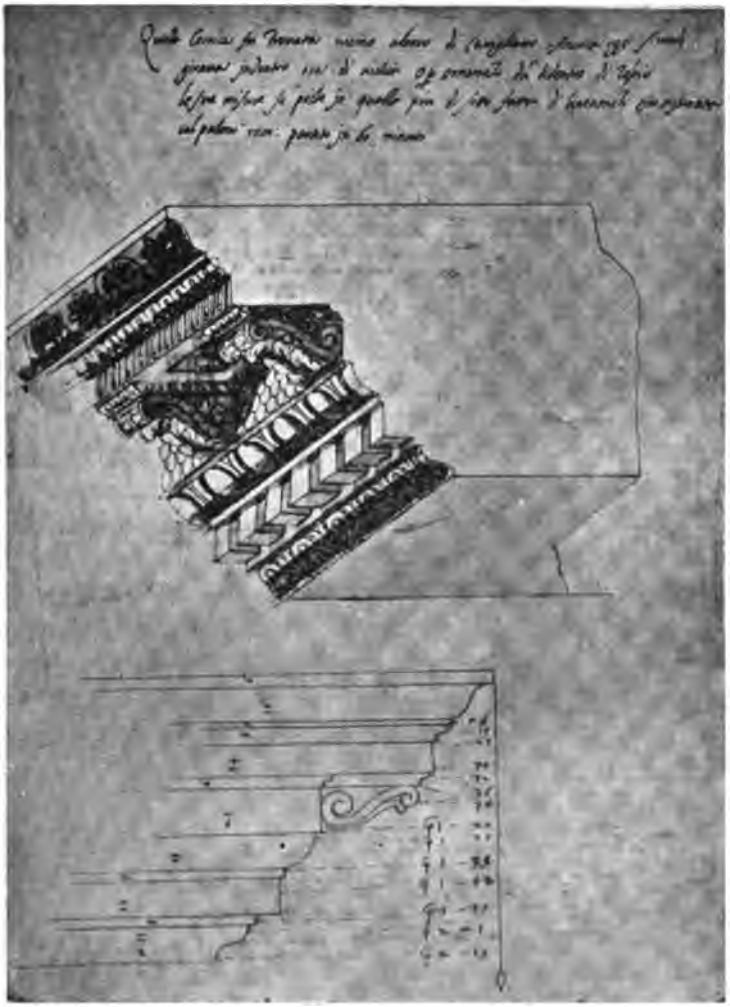


Fig. 2.

gezeichnet in Gio. Albertis Skizzenbuch in Borgo S. Sepolcro f. 55 mit der Beischrift '*queste cornici erano sotto alarcho di Camigliano, non ci sono più .... giravano dal canto di drento, erano*

di molti pezi di gran longeza et ben lavorati con gran diligentia ' (1).

Ein anderes Gesims von denselben Dimensionen (die zahlreichen Detailmasse in Florentiner Braccien) und derselben Abfolge der Zierglieder, auch mit den Löckchen zwischen den Zahnschnitten, doch ohne Andeutung der Rundung, zeichnet G. B. da Sangallo Uffizj 1703 ' *all'archo di Camigliano, cavata di nuovo* '. Man wird mit diesen Funden die Ausgrabungen in Verbindung bringen dürfen, von denen Flaminio Vacca mem. 27 erzählt: ' *pochi anni sono, fu cavato sotto la chiesa di S. Stefano del Cacco, fu scoperto parte d'un tempio, ancora vi erano le colonne in piedi di marmo giallo ma quando le cavorno andorno in pezzi, tanto erano abbruggiate. Vi trovorno certi piedestalli dove li antichi sacrificavano: vi erano scolpiti certi arieti con ornamenti al collo che solevano usare li antichi. Me ricordo haverne veduti in più luochi; si trovano hoggi in casa del sig. Oratio Muti; e non è dubbio che sotto a detta chiesa vi sono gran cose: ma si perdono per non mettere detta chiesa in rovina* '.

Einer noch früheren Zeit, dem Anfange des 16. Jhdts. gehören die Funde an, über welche uns Baldassarre Peruzzi und Fra Giocondo Kunde geben. Fra Giocondo zeichnet Uff. 1541 ein vollstän-

(1) Dosios Maasse (Einheit der in 60 *minuti* geteilte Palm von 0,223 m.) lassen sich folgendermassen reduziren:

Höhenmaasse		Ausladung	
min. 6	= 0,022	min. 16	= 0,060
16	= 0,060	19	= 0,071
3	= 0,011	27	= 0,101
8	= 0,030	30	= 0,112
14	= 0,052	32	= 0,120
6	= 0,022	36	= 0,134
21	= 0,078	38	= 0,142
15	= 0,056	p. 1 m. 22	= 0,305
3	= 0,011	1 — 25	= 0,316
15	= 0,056	1 — 39	= 0,368
3	= 0,011	1 — 42	= 0,379
15	= 0,056	1 — 57	= 0,435
		2 — 1	= 0,450
min. 125	= 0,457	2 — 19	= 0,517

diges Gebälk mit der Beischrift '*questa cornixe fu trovata all'arco di chamigliano et io la mixurai a sanpietro, io e giandomenicho, mentre si faceva la chasa in piaza di sanpietro cho li tori*' (1). Die Zeichnung stammt, wie die ganze Serie Uff. 1530 ff. aus Giocondos letzten Lebens jahren (1514-1515), wo er zur Leitung des Baus von S. Peter nach Rom berufen war; auch zu diesem Bau hat also das Serapeum, wie fast alle grossen antiken Ruinen Roms, Material liefern müssen. — Das Consolengesims stimmt, was die Abfolge der Zierglieder betrifft, mit Sangallo 1703 überein (2), dagegen ist es grösser in den Maassen. Die Höhe der Cornice ist bezeichnet mit palmi3 = m. 0,678, ihre Ausladung ist min. 164 = m. 0,62; der Fries ist pal. 2 o. 1 = m. 0,047, der Architrav pal. 3 o. 1 = m. 0,697 hoch, die Fascien des Architraves sind durch lesbisches Kyma, Perlstab, lesbisches Kyma gegliedert. Mit den Maassen des Giocondo-Blattes stimmt ziemlich genau Baldassare Peruzzis Zeichnung Uff. 413, welche jedoch nur Fries (hoch piè 1 d. 9 = m. 0,046) und Architrav mit der sonderbaren Ortsangabe '*in li portici di Ottavio a S. Stefano del chacho*' darstellt (3). Dies Gebälk wird also ohne Zweifel zu demselben Gebäude, doch nicht zu derselben Ordnung gehört haben. Die Vermutung liegt nahe, dass die Hallen des Serapeums zweistöckig gewesen sind: zu einem Intercolumnium von 4-5 m. der unteren Stockwerks würde das von Fra Giocondo gezeichnete Gebälk wohl passen. Uebrigens sind zur selben Zeit auch Stücke des kleineren Gebälkes gefunden worden: Giocondo Uff. 1882 zeichnet ein Gesims wie Sangallo 1703 (4) mit der Ortsangabe '*isendo fori della chiesia di S. Stefano del chaco in questa piazeta*'. Ob das von Bald. Peruzzi Uff. 486 gezeichnete gerade Consolen-

(1) über Giandomenico Romano vgl. Geymüller *Cento disegni di Fra Giocondo* S. 38. 42. Der *architetto di casa* Pauls II, an den Lanciani *not. degli scavi* 1882, 349 denkt, kann kaum mit ihm identisch sein. Welcher Palast auf dem Petersplatze mit der '*casa cho(n) li tori*' gemeint ist, weiss ich nicht.

(2) die Angabe der 'Löckchen' zwischen den Zahnschnitten fehlt, was aber Versehen des Zeichners oder Verletzung des Marmors sein könnte.

(3) Peruzzi notirt unter der Zeichnung: '*misurato eon piede antiquo partito in XVI digiti, e ciascun digito in grani 4*'. Dem Architrav ist kein Gesamtmaass beigeschrieben, die Einzelmasse der Fascien stimmen zu Giocondo 1541.

(4) Höhe pal. 2 o. 3 = m. 0,509; zwischen den Zahnschnitten sind die Löckchen nicht angegeben.

gesims ' *in camigliano* ' zur grösseren oder kleineren Ordnung gehört, lässt sich nicht entscheiden, da die Masse fehlen. — Denken wir uns die Hallen des Serapeums bestehend aus den von Vacca erwähnten Giallo-Säulen, und darüber das reiche Consolengesims, so giebt uns das die Vorstellung eines Prachtbaus, wie er der Epoche des Domitian ganz angemessen ist (1).

Auf die Ausstattung des Heiligtums mit Kunstwerken soll hier nicht eingegangen werden: auch ist naturgemäss gerade hierbei zwischen Serapeum und Iseum schwer zu scheiden. In der sonst sehr reichhaltigen Aufzählung bei Lanciani *bull. comun.* a. a. O. vermisst man den ' Piè di marmo ', den man sich leicht zu einer der kolossalen Tempelstatuen, vielleicht des Gottes selbst, gehörig vorstellt. Wann der Kolossalfuss gefunden ist, wissen auch Matz-Duhn (n. 1605) nicht anzugeben. Weihinschriften an Serapis aus dem Heiligtum im Campus sind nicht eben zahlreich: ausser der Inschrift des ' Cacco ' (*CIL.* VI, 857 = *IGrI.* 1264) ist zu nennen die griechische *IGrI.* 1031, zu der Smetius notirt: ' *prius in S. Stephano in Caco, ubi templum Serapidis fuisse creditur* '; ferner die bilingue des T. Aurelius Egatheus, Freigelassenen des Anto-

(1) Es ist für die Zeitbestimmung nicht unwichtig, dass die von Dosio und Sangallo gezeichneten Consolengesimse die grösste Aehnlichkeit haben mit dem 1882 beim Aufgang zum Palazzo Caffarelli gefundenen (Dressel *Bull. dell'Ist.* 1882, 228), welches jetzt an der Salita delle tre pile liegt, und höchst wahrscheinlich einem der domitianischen Bauten auf dem Capitol angehört (vgl. Mitth. 1888, 150). Nur ist bei letzterem die Fläche zwischen den Consolen glatt, nicht geschuppt. — Ich stelle schliesslich noch einige in der Nähe gefundene Architekturstücke zusammen, deren Zugehörigkeit zum Serapeum nicht sicher ist:

Fra Giocondo Bl. 1538: gerades Gesims mit Consolen, verschieden von 1541: ' *questa cornixe fu trovata di questa cava appresso S. Stefano del chaco i nella via* '.

Fra Giocondo Uff. 1538: reich verziertes Gesims, ' *trovato nella piazza del Camigliano* '.

Bald. Peruzzi Uff. 385: Gesims ' *all'arco di Camillo in Roma* '; ders. 539: Gesims, ' *in camigliano* '.

ders. 410: Säulenschaft Höhe *piè 19 d. 13* = m. 6,7; Durchmesser, oben und unten gleich *piè 2 d. 6* = m. 0,70: ' *colonna di granito de li portici di Ottavio a S. Stefano del cacco* '.

G. B. da Sangallo 1703: Gesims ' *all'arco di Camigliano, trovato di nuovo* '. — S. auch unten S. 54 f.

ninus Pius (*C.* VI, 8440 = *IGrI.* 1039); wohl auch die zuerst in S. Andrea della Valle abgeschriebene *C.* VI, 572.

Als einen Annex des Heiligtums müssen wir wahrscheinlich die grosse kreisrunde Stufenfontäne betrachten, welche vor dem linken Seiteneingange des heiligen Bezirks, zwischen diesem und der Porticus Divorum, auf der Forma gezeichnet ist. Wenn, wie mir wahrscheinlich, die Beischrift in LAVACRA zu emendiren ist, so war sie nicht isolirt, sondern hatte noch eine zweite entsprechende neben (auf der Forma unter) sich. Die wichtige Rolle welche das Wasser in den ägyptischen Cults spielt, ist bekannt; und es mag daran erinnert werden, dass in der Einweihungsscene, die Apuleius im elften Buche seiner Metamorphosen schildert, der Einzuweihende *sueto lavacro* empfangen wird. Aber die Existenz eines Monumentalbrunnens gerade an dieser Stelle legt noch eine andere Vermutung nahe, die hier erörtert zu werden verdient, da sie vielleicht auf die Herkunft und die Schicksale eines viel besprochenen römischen Monuments ein neues Licht wirft.

Die Kirche S. Stefano hat ihren volkstümlichen Beinamen, del Cacco von dem im 14. Jhdt. dort gefundenen Kynoskephalen (1), der, ursprünglich zur Ausstattung eines der ägyptischen Heiligtümer gehörig, jetzt in das Vatikanische Museum übergeführt ist. Offiziell aber hiess sie seit dem frühen Mittelalter, und heisst sie noch heute, *S. Stephani de pinea.* Es ist längst ausgesprochen worden, dass diese Pinea, welche nicht nur mehreren anderen kleinen Kirchen in der Nähe (2), sondern auch einer ganzen Region

(1) Als volkstümliches Wahrzeichen erwähnt den 'Cacco' bereits Johannes Caballinus de Cerronibus in seiner um 1350 geschriebenen *Polistoria* (Urlichs *cod. topogr.* 145): *ecclesia S. Stephani de pinea, penes quam stat simulacrum Caci pastoris Euandri, quem pueri et infantes a bimatu et infra plurimum perhorrescunt, non solum cum vident sed etiam cum nominatur eisdem.* Die älteste Copie der Dedicationsinschrift (*CIL.* VI, 857) findet sich in der ungefähr gleichzeitigen *Sylloge Signoriliana.*

(2) Kirche S. Giovanni della Pigna, bereits erwähnt in der Urkunde Johanns XII (v. 8. März 962) für S. Silvestro in Capite (Marini *pap. dipl.* 38; *Arch. della soc. Romana* 1899, 269), noch heutzutage existierend. *S. Cosmae et Damiani de Pinea,* unter Gregor XIII aufgehoben, lag gegenüber S. Giovanni: Bufalinis Plan verzeichnet sie. *S. Anastasii de Pinea* und *S. Laurentii de Pinea,* beide nach dem 16. Jhdt. nicht mehr genannt, lagen, wie die alten Kirchenkataloge zeigen, in der Nähe der vorhergenannten. Dagegen muss *S. Ni-*

des mittelalterlichen und modernen Roms den Namen gegeben hat (1), nichts anderes sein kann als der mächtige bronzene Pinienapfel, der heutzutage im Vatican unter Bramantes Exedra steht. Allerdings haben die Gelehrten, welche sich neuerdings mit der Pigna und ihren Geschicken beschäftigt haben (2), eine Schwierigkeit nicht verkannt, die sich sofort erhebt. Der Name der *regio Pineae* kann nicht über dass 11. Jhdt. hinauf verfolgt werden; nehmen wir selbst an, dass die Kirche S. Stefano den Beinamen *de pinea* seit ihrer Gründung unter Paschalis I führte (3), so kommen wir immer erst in den Anfang des neunten: die Pigna aber soll, wenn wir der jetzt allgemein herrschenden Meinung folgen, bereits seit dem Anfange des sechsten den Brunnen des Papstes Symmachus (498-515) im Vorhofe von S. Peter geschmückt haben. Wie kann ein Monument, das beim Vatican stand, einem Teile des Marsfeldes den Namen gegeben haben? Die einzige Antwort, die man auf Grund jener *communis opinio* über die Schicksale der Pigna geben könnte, nämlich: von der Pigna sei schon im späten Altertum — etwa in nachconstantinischer Zeit — eine Strasse oder ein Platz im Marsfelde benannt worden, doch komme der Name zufällig in unseren Quellen erst vom neunten Jhdt. an vor, nachdem die Pigna selbst schon über dreihundert Jahre ihre Stelle gewechselt hatte — diese Antwort ist so künstlich und wenig befriedigend, dass es notwendig

---

colai de pinea (Cencius Camerarius; Catal. Paris. n. 169; Signorili n. 97) nordwestl. vom Pantheon in der Gegend der Nerothermen gelegen haben. Die von Armellini *chiese*[2] 469 noch angeführte *S. Giuseppe della Pigna* ist vielleicht nur durch eine irrige Interpretation der Notiz bei Martinelli p. 363 zu ihrem Beinamen gekommen, wäre übrigens als Gründung aus dem Ende des 16. Jhdt. für uns ohne Bedeutung.

(1) Als Strassennamen kann ich *pinea* zum ersten Male nachweisen in der eben erwähnten Bulle Johann XII (Arch. a. a. O. p. 269): *via publica que pergit in posterula a Pigna*; vgl. auch den *Ordo Benedicti* von 1143: *descendit per porticum Agrippinam, ascendit per pineam iuxta Pallacinam.* Lanciani, *Mon. dei Lincei* I, 549.

(2) S. besonders Lacour-Gayet, *Mélanges de l'École française* 1881, 312 ff.; Lanciani, *not. d. scavi* 1882, 345 f.; De Rossi, *Inscr. Chr.* II, 1 p. 428; und besondern Petersen in dem demnächst erscheinenden ersten Band der Beschreibung der vatikanischen Skulpturen n. 227 S. 896-904.

(3) In dem Mosaik der Apsis war Paschalis I mit dem Kirchenmodell dargestellt: Armellini *chiese*[2] nach Brutius *Theatrum Urbis* ms. Arch. Vat. XXI, 159.

scheint, die Prämissen jener hergebrachten Ansicht einmal auf ihre Richtigkeit zu prüfen.

Die Quelle unter deren Einfluss sich jene Ansicht vornehmlich gebildet hat, sind die Mirabilia Urbis Romae. Es heisst dort c. 20, 2 (Jordan 2, 625 f.): *In paradiso S. Petri est cantarum, quod fecit Symmachus papa columpnis porphireticis ornatum; que tabulis marmoreis cum griphonibus conexe, precioso celo ereo cooperte, cum floribus et delfinis ereis et deauratis aquas fundentibus. In medio canthari est pinea aerea, que fuit copertorium cum sinino ereo et deaurato super statuam Cibelis matris deorum in foramine Pantheon. In quam pineam subterranea fistula plumbea subministrabat aquam ex forma Sabbatina que toto tempore plena prebebat aquam per foramina nucum omnibus indigentibus ea, et per subterraneam fistulam quedam pars fluebat ad balneum imperatoris iuxta aguliam.* Aus dieser Beschreibung geht zunächst deutlich hervor, dass der Mirabilienschreiber selbst die Pigna nicht mehr hat Wasser speien sehen. Und wenn wir die alten Zeichnungen, welche die Pigna in der Aufstellung zeigen, die sie bis zum Anfang des 17. Jhdts. hatte (1), so werden wir sagen müssen: es ist auch schwer glaublich, dass sie in dieser Aufstellung jemals Wasser gespieen habe. Das Tabernakel des Symmachus ist ein leichter Bau auf vier schlanken

(1) Eine Zeichnung Winghes aus Menestriers cod. Vat. 10545 ist reproduziert von de Rossi *bull. crist.* 1881 Tf. V; eine andere von Tasselli (im Archiv von S. Peter, mit hschr. Bemerkungen von Grimaldi) bei Grisar *Analecta Romana* I Tf. XI, vgl. p. 502. Merkwürdigerweise ist beiden Forschern entgangen, dass eine dritte Abbildung, die treuer zu sein scheint als jene beiden, längst in einem nicht einmal besonders seltenen Buche publiziert ist, nämlich in der von Girolamo Ferrucci erweiterten Ausgabe von Marlianis *Topographia* (*Venetiis* 1588. 12°) f. 148: dieselbe ist beistehend wiederholt. [Möglicherweise geht der Holzschnitt zurück auf den Stich eines anonymen Künstlers aus dem Lafrerischen Kreise, mit der Unterschrift '*La pina nel cortile di San Pietro*', welcher, wie mir Hr. Th. Ashby jr. freundlich mitteilt, in einem vor cr. zwei Jahren von dem londoner Antiquar Quaritch nach America verkauften 374 Blätter umfassenden Exemplare des *Speculum Romanae magnificentiae* als n. 313 enthalten war. Das Blatt, welches sehr selten zu sein scheint — es ist weder im *Gabinetto nazionale delle stampe*, noch in den Berliner Exemplaren des *Speculum*, noch in der reichen Sammlung der HH. Ashby selbst, noch endlich in den zwei vor Jahren von Calvary in Berlin angebotenen Exemplaren vorhanden — ist mir jedoch z. Zt. unzugänglich.]

Porphyrsäulen (die vier in den Mitten der Seiten sind erst weit später eingesetzt), dessen Grundfläche nach dem Plan des Alfaranus (s. die Reproduction bei Sarti-Settele, *cryptae Vaticanae* vol. I), von Säulencentrum zu Centrum gemessen, 20 palmi = 4,5 m. im Geviert hat. Die Höhe der Säulen können wir nach den alten Zeichnungen auf gleichfalls 4,5 m. schätzen. In diesem Gehäuse nun

Fig. 3.

steht die 12 röm. Fuss (= 3, 5 m.) hohe, 2 m. in Durchmesser habende Pigna so eng, dass sie oben beinahe an dass Dach anzustossen scheint: ja man könnte denken, die Verstümmelung an ihrem oberen Ende (es fehlen etwa die obersten drei Reihen Schuppen, die jetzt modern ergänzt sind) sei bewerkstelligt worden, als man sie in dieses nicht für sie gemachte Gehäuse einschob. Und auch seitlich scheint für ein Spiel der Wasser durch die Löcher in den Schuppen kein genügender Raum. Als ‘ Kantharus ’ für die Besucher von S. Peter wäre die Pigna bei dieser Aufstellung und namentlich bei dem Mangel eines Brunnenbeckens so ungeeignet gewesen wie möglich (1).

(1) Petersen a. a. O. nimmt an, dass das meiste Wasser aus der grossen durch Verschwinden der obersten Schuppenreihen entstandenen Oeffnung ab-

Welche Zeugnisse sprechen nun dafür, dass die Pigna jemals als Brunnen im Paradisus S. Petri gedient habe? Der Liber Pontificalis (LIII *vita Symmachi* c. 7) sagt nur: *ad cantarum beati Petri cum quadriporticum ex opere marmoribus ornavit et ex musivo agnos et cruces et palmas ornavit.* Also Marmor und Mosaikschmuck: von dem augenfälligsten Stücke, der Pigna, kein Wort. Symmachus war nun freilich nicht der Begründer, sondern nur der Erneuerer des Kantharus. De Rossi (*I. Chr.* I, 2 p. 429) hat darauf hingewiesen, dass das Monogramm am Architrav des Tabernakels über dem Brunnen die altertümliche constantinische Form zeigte, und ist deshalb geneigt den Bau des Kantharus mit der Pigna als Mittelstück für gleichzeitig mit der Gründung der Basilica, also für ein Werk der Constantinus oder Constantius zu halten. Aber was der von ihm citierte ältere Zeuge, S. Paulinus von Nola, über den Kantharus sagt, lässt es unmöglich erscheinen, sich die Pigna in Verbindung mit ihm zu denken. In der 397 geschriebenen *epistula ad Pammachium* (p. 73 ed. Veron.) beschreibt er Vorhof der Peterskirche: *ubi cantharum, ministra manibus et oribus nostris fluenta ructantem, fastigatus solido aere tholus ornat et inumbrat, non sine mystica specie quattuor columnis salientes aquas ambiens.* Also ein Brunnen, der reichlich Wasser spendete (vergl. das *latices quos tibi nunc pleno cantharus ore vomit* in der Inschrift des Kantharus von S. Paolo fuori, *I. Chr.* II, 1 p. 80 n. 13) für die Gläubigen, welche vor dem Betreben das Gotteshauses Gesicht und Hände waschen wollten. Das Tabernakel ohne die Pigna können wir uns als Dach eines solchen Brunnens leicht denken — mit der Pigna nimmermehr (1). Und schliesslich haben wir sogar ein ausdrückliches Zeugniss dafür, dass die Pigna in der

---

geflossen sei, und sich dann sich in einem viereckigen Bassin gesammelt hätte, das die von Grimaldi erwähnten schrankenartig zwischen die Porphyrsäulen gefügten Marmorplatten bildeten. Aber abgesehen von der Schwierigkeit, durch eine solche Einfügung ein haltbares Bassin herzustellen, wäre letzteres durch die mächtige Pigna halb ausgefüllt gewesen und das Wasser durch das Hinabfliessen über den grossen Bronzekörper dauernd verunreinigt worden.

(1) Die grossen bleiernen Wasserröhren, welche beim Abbruch des Tabernakels zu Paul V. Zeit unter demselben gefunden wurden (s. den Bericht Grimaldis bei Sarti-Settele II p. 15), können zu dem Kantharus gehören wie er vor Aufstellung der Pigna war. Ueber die mancherlei von den Päpsten des 8. und 9. Jhdts hier gemachten Reparaturen vgl. De Rossi a. a. O. p. 429.

That erst im späteren Mittelalter in das vaticanische Gebiet übertragen worden ist. Der um 1410 schreibende Anonymus Magliabecchianus (Urlichs *cod. topogr.* 162) berichtet: *in Almachia praedictus Innocentius papa* (II, 1130-1143) *ibi poni fecit* (*pineam*) *translatam a Sancto Stephano de pinea, qui a dicta pinea sumpsit nomen. Et stetit in vertice cuiusdam tabernaculi unius idoli, quod erat in foramine templi Cybelis quae nunc S. Maria rotunda vocatur, et tempestas ventorum eandem inde levavit et ad dictam plateam Sancti Stephani transportavit post mortem Focae imperatoris.* De Rossi *I. Chr.* II, 1 p. 420 erklärt freilich: *auctoritas scriptoris inepti et aetatis recentissimae nulla est*; und das gilt gewiss von der historischen Gelehrsamkeit die der Anonymus für das Alterthum entfaltet. Aber für Dinge die von der Zeit des Schriftstellers nicht ganz drei Jahrhunderte zurückliegen und über die sich in Rom sehr wohl eine Tradition erhalten konnte, scheint mir seine Angabe nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen. Wenn der Verfasser der Mirabilien von der seiner eigenen Zeit so naheliegenden Translation keine Notiz genommen hat, so erklärt sich das aus dem Charakter seines ganzen Werks: von der Provenienz aus dem Marsfelde hatte jedenfalls auch er Kunde, wenn er das auch nur durch die Fabel von den ursprünglichen Aufstellung der Pigna über der Kuppel des Pantheons — die dann in späteren Redactionen noch in mancherlei Weise phantastisch ausgeschmückt wird (1) — andeutet. Und an sich ist es wohl

(1) Als charakteristisches Beispiel dafür mag hier die Ueberarbeitung der Sage stehen, wie sie Johannes Caballinus de Cerronibus in seiner *Polistoria* hat: *Pinea aerea stetit antiquitus in pinnaculo templi Pantheon.... quae repentino ictu fulminis inde cecidit in regione praedicta iusta locum ubi nunc est ecclesia S. Stephani de pinea* (folgt die oben S. 39 A. 1 citierte Stelle über den Cacco)... *ipsaque pinea fuit postea per Symmachum papam translata in cantaro basilicae principis apostolorum.* In der Geschichte von dem Blitzstrahl, der die Pigna vom Dache des Pantheons zu Boden geworfen haben soll, kann ich eben so wenig « Ueberlieferung » finden wie in der analogen des Magliabecchianus von dem grossen Sturmwinde. Die unmögliche Vorstellung, dass eine Kirche S. Stefano della Pigna im Marsfelde schon vor Papst Symmachus existiert haben könne, ist für den Wert dieser Nachricht bezeichnend. Die Angabe *post mortem Focae imperatoris* beim Magliabecch. ist einfach aus der bekannten Tatsache heraus erfunden, dass die Einweihung des Pantheons zur christlichen Kirche unter Focas erfolgt ist.

glaublich, dass der baulustige Innocenz II die Pigna zum Schmuck des Paradisus S. Petri aus dem Marsfelde habe herschaffen lassen.

Dass die Pigna zu irgend einer Zeit als Brunnenschmuck gedient und durch ihre Löcher Wasser gespieen hat, darf nicht bezweifelt werden: ich kann dafür jetzt auf die genaue Beschreibung Petersens verweisen. Wenn nun in unmittelbarer Nähe des Platzes, den sie vor ihrer Versetzung in den Vatican eingenommen hat, eine monumentale Fontäne aus dem Altertum existirt hat, so wird es nicht zu verwegen sein, beide in Verbindung zu bringen, namentlich da sogar die Abmessungen beider Denkmäler ganz gut zu einander stimmen. Der äussere Rand der auf der Forma dargegestellten Fontäne hat einen Durchmesser von cr. 22 m., der Stufenbau innerhalb einen solchen von 16 m. Die Pigna mit ihrem Durchmesser von 1,75 m. am Fuss, 2 m. weiter oben würde,auf einem kegelförmig sich verjüngenden Unterbau — man denke an die *meta sudans* — ein durchaus passendes Mittelmotiv bilden (1). Und wir kennen sogar aus Constantinopel zwei — paarweis, wie wahrscheinlich auch beim römischen Serapeum angeordnete — Prachtbrunnen, die mit dem auf der Forma Urbis gezeichneten entschiedene Aehnlichkeit haben. Es sind die beiden, mit welchen Kaiser Basilios der Makedone (867-886) den Vorhof der von ihm gegründeten Kirche *τῆς Θεοτόκου καὶ Νικολάου* schmückte (2). « Zwei runde Brunnenschalen, umgeben von Kreisen marmorner Säulchen, die gleichfalls für Wasserkünste verwendet sind; in der Mitte jeder Schale ein

(1) Dass auf dem Forma-Fragment in der Mitte ein Rechteck gezeichnet ist, nicht ein zweiter Kreis, kann nicht gegen unsere Vermutung entscheiden, namentlich da das Stück nur in der vaticanischen Zeichnung erhalten ist.

(2) Theophan. contin. V, 85 p. 327 Bonn.: *Κατ' αὐτὰ τοῦ ναοῦ τὰ προαύλια φιάλαι δύο ἑστήκασιν ..... ὧν ἡ μὲν πρὸς νότον ἐξ Αἰγυπτίου λίθου ὃν ἡμεῖς Ῥωμαῖον λέγειν εἰώθαμεν, ἔχει τὴν σύστασιν· περὶ ἣν καὶ δράκοντας ἔστιν ἰδεῖν οὓς ἡ λιθόξοος τέχνη ἄριστα διεμόρφωσεν· ἧς μέσον μὲν κωνοειδὴς καὶ διάτρητος ἀνέστηκε στρόβιλος, πέριξ δὲ κιονίσκοι λευκοὶ καὶ τὸ ἔνδον ὑπόκενοι χοροῦ σχῆμα σώζοντες ὑφεστήκασι, στεφάνην ἄνω ἔχοντες περιθέουσαν, ἀφ' ὧν ἁπάντων κρουνηδὸν τὸ ὕδωρ κατὰ τὸ ἐμβαδὸν καὶ τὸν πυθμένα τῆς φιάλης ἄνωθεν ἔρρει καὶ κατώμβρει τὰ ὑποκείμενα.* Aehnlich wird die zweite Fontäne beschrieben: *ἐκ τοῦ Σαγαρίου λεγομένου λίθου ..... ἐκ λευκοῦ λίθου πολύτρητον στρόβιλον καὶ αὐτὴ κατὰ τὸ μέσον τοῦ πυθμένος προβαλλομένη ἐξέχοντα.* Uebersetzt, nicht ohne Misverständnisse, b. Richter, Quellen der Byzant. Kunstgeschichte 354 f. Ueber Pinienzapfen als Wasserspeier wird demnächst J. Strzygowski in diesen Mitteilungen ausführlicher handeln.

grosser Pinienapfel, durch dessen Löcher das Wasser wie in einem reichlichen Regenfall sich in das Bassin ergiesst » so werden sie uns beschrieben. Mit dem Tabernakel des Symmachus und der Pigna im Vorhof des Vaticans haben die Brunnen des Basilios eine eben so entfernte Aehnlichkeit, wie der byzantinische Centralbau der Theotokos mit der Basilika von Alt-St. Peter. Keinenfalls darf behauptet werden dass « der Bau des Basilios eine evidente Nachahmung der Peterskirche und ihres Atriums gewesen sei », und daher für die Existenz des Pinienbrunnens im Paradisus S. Petri bereits im neunten Jhdt. Zeugnis ablege.

Aber wenn auch die Pigna in der späteren Kaiserzeit und im frühen Mittelalter als Brunnenschmuck gedient hat, ursprünglich gemacht dafür ist sie sicher nicht. Auch liegt die Epoche ihrer Verfertigung nach dem Charakter der Inschrift des Künstlers P. Cincius Salvius wohl ein Jahrhundert vor dem Bau des Serapeums und der Porticus Divorum. Durch Petersens Darlegungen (a. a. O. S. 902 f.) gewinnt die Ansicht eine neue Stütze, dass sie ursprünglich als Bekrönung eines grossen Rundbaus gedient habe, und zwar des Pantheons des Agrippa. Dann würde sich die Geschichte des merkwürdigen Denkmals folgendermassen gestalten:

1) Im Jahr 27 v. Chr. wird die von C. Cincius Salvius gegossene Pigna als Akroterion auf die Spitze des erzgedeckten Zeltdaches des älteren Pantheons aufgestetlt; sie verbleibt dort bis im J. 80 ein Brand das Gebäude des Agrippa zerstört.

2) Einige Zeit darauf wird sie, nach Ausbesserung der durch den Sturz von der Höhe erlittenen Beschädigungen, als Mittelschmuck eines Monumentalbrunnenes zwischen Porticus Divorum und Serapeum verwandt. Für diese zweite Verwendung sind in die Schuppen zahlreiche kleine Löcher eingebohrt. Ueber die Zeit der zweiten Verwendung können wir mit Sicherheit nur sagen, dass sie älter sein muss als Septimius Severus: da aber Domitian sowohl das Pantheon wie das Serapeum restaurirte, und gleichzeitig die Porticus Divorum erbaute, so liegt es am nächsten, ihm auch die Uebertragung der Pigna auf eines der '*lavacra*' vor dem Serapeum zuzuschreiben.

3) An dieser Stelle des südlichen Marsfeldes verblieb die Pigna auch nach dem Sturze des Reichs bis tief ins Mittelalter hinein; nach ihr wurden im neunten und zehnten Jhdt. mehrere Kirchen, sodann ein ganze Region Roms benannt.

4) Vor, aber vielleicht nur kurz vor der Mitte der zwölften Jhdts. wurde die Pigna in den Vorhof von Alt-S. Peter transportirt, und dort unter dem Tabernakel des alten dem praktischen Gebrauch nicht mehr dienenden Kantharus (1) aufgestellt. Als Wasserspeier hat sie damals nicht mehr gedient.

5) Unter Paul V (1604-1621) wurde die Pigna in den oberen Teil des Vaticanischen Gartens versetzt, der seitdem nach ihr benannt ist (2).

III.

Wenig zu bemerken ist über die unterhalb der Porticus Divorum dargestellten Baulichkeiten (Frg. *h l f* untere Hälfte): lange schmale Räume, mit Andeutung von Treppen und (in der Mitte) eines überwölbten *angiportus*. Die schiefe Richtung zur Axe der grossen Porticus lässt darauf schliessen, dass sie nach einem anderen benachbarten Monumente orientiert sind.

Der dreieckige Grundriss (3) mit dem Inschriftreste ...CA auf Frg. *m* (= Jord. 103) ist in früherer Zeit auf das sonderbarste ausgedeutet worden. Bellori hielt ihn für das Grab des Domitius Calvinus auf dem Pincio, Canina für die *Columna bellica* und den von Cn. Domitius erbauten Neptunstempel beim Circus Flaminius. Jordan hatte beides mit Recht zurückgewiesen, aber sein eigener Vorschlag: *legendum atque emendandum*: *basili*CA....., CO*mpitum*, *ita ut sit compitum triangulare columnis ornatum* ist

(1) Als Ersatz dafür diente wohl das (seit dem 9. Jhdt.?) wenige Schritte dahinter stehende *vas magnum rotundum aeneum* (Grimaldi b. de Rossi p. 420) welcher de Rossi in der Erklärung zu Alfaranus' Plan (p. 232 n. 117) als *alter cantharus* bezeichnet.

(2) Viscontis Angabe (*Museo Pio-Clem.* 8, 202), schon Innocenz VIII habe die Pigna in den vaticanischen Garten bringen lassen, ist irrig. Noch G. Ferrucci (1588, s. o. S. 41 A. 1) sagt *pinea quam ad praesens ac diu abhinc in medio atrio principis Apostolorum in Vaticano videmus*, und Grimaldi (bei Sarti-Settele II p. 15) nennt ausdrücklich Paul V als denjenigen, unter dessen Pontificat die Pigna von ihrem Platze fortgebracht sei.

(3) Die beiden Parallelen, welche die Punktreihe in der Hypotenuse des Dreiecks begleiten, sind auf dem Marmor ganz deutlich erhalten, auf der Photographie *bull. comun.* 1899 Tf. I-II n. 10 nicht sichtbar.

ebensowenig glücklich. Suchen wir nach einem in der Gegend der Piazza del Gesù gelegenen Bauwerk, dessen Benennung mit ..... *ca* endigt, so scheint mir keines näher zu liegen, als die Villa publica. Und es ist sehr verlockend mit dem Fragment *l* das Frg. 97 Jord. zusammenzubrigen, welches nur die Buchstaben PVBLI.... enthält. Leider ist das Stück nicht im Original erhalten, so dass die materielle Probe für die Richtigkeit jener Vermuthung nicht zu geben ist. Aber die Buchstabenhöhe stimmt, wenn wir die vaticanische Zeichnung wie gewöhnlich viermal vergrössern, so genau zu dem Wortende ....CA, dass es ein merkwürdiger Zufall sein müsste, wenn beide nicht zusammen gehörten. Ist die vorgeschlagene Zusammensetzung richtig, so war die Villa publica im zweiten Jhdt. n. Chr. auf eine sehr bescheidene Ausdehnung beschränkt. Sehr möglich wäre es, dass sie erst durch die Anlagen des Domitian selbst (der in derselben Gegend des Marsfeldes auch die Porta triumphalis erneuerte und den Tempel der Fortuna redux erbaute) in dieser Weise reduziert wurde. Ihre praktische Verwendung war ja jedenfalls in dieser Zeit längst dahin, und es genügte, des Andenkens halber einem kleinem Theile der ursprünglichen Villa Namen und Aussehen zu belassen.

Unter dem Dreieck der Villa publica sind auf Fragment *m* Reste der Buchstaben GR erhalten, welche mit dem auf Frg. *o* unterhalb des Serapeums-Grundrisses stehenden M zu einer und derselben Inschrift gehören. Die bei einem Bau im Süden des Marsfeldes naheliegende Vermutung, dass das GR zum Namen des Agrippa gehöre, erfuhr willkommene Bestätigung durch einen glücklichen Fund unseres trefflichen Dardano Bernardini, welcher erkannte dass mit Fragment *m* das Fragment 72 Jord. genau zusammenpasst. Wir haben also zwei Inschriften übereinander

M....GRI
....VLI....

die aller Wahrscheinlichkeit nach zu zwei bedeutenden Denkmälern gehört haben: die Buchstaben der oberen sind 4 cm. hoch, die der unteren gar 7,5, also nebst den 8 cm. hohen des *Amphitheatrum* (1) die grössten überhaupt auf der Forma vorhandenen.

(1) Das Fragment 65 Jord. ist zusammenzusetzen nicht mit 66 (auf dem gar nicht M sondern IVI zu lesen ist), sondern mit 69: zum Namen

Und man kann nicht etwa sagen, dass ihre weite Entfernung vom Standpunkt des Beschauers die Wahl eines so grossen Maasstabes nöthig gemacht hätte: die sämmtlichen Fragmente des *Divorum* und Serapeum gehören in die zweite Plattenreihe von unten, der Anfang der Inschriften muss sogar auf der alleruntersten Reihe gestanden haben. Also wird der Grund für die Beschriftung mit so grossen Buchstaben in der Wichtigkeit der Monumente zu suchen sein.

Was zunächst die obere Inschrift betrifft, so ist, nach der ganzen Art des Namensetzung auf der Forma Urbis, das M schwerlich Abkürzung der Pränomens Marcus, sondern Rest eines Appellativums. *Ther*]*m*[*ae A*]*gri*[*ppae* kann nicht ergänzt werden, sowohl aus Raumrücksichten, als auch weil diese Beischrift schon auf einem andern Fragment (s. o. S. 23) erhalten ist. Suchen wir nach einem Substantivum *generis neutrius*, dessen Schluss das M. gebildet haben könnte, so scheint nichts näher zu liegen als *stagnu*]*m A*]*gri*[*ppae*. Aber bei genauerer Ueberlegung werden wir auch das verwerfen. Der künstliche See, welchen Agrippa in Verbindung mit seinen Thermen anlegte, und auf dem Nero seine berüchtigten Feste feierte, muss eine beträchtliche Ausdehnung gehabt haben, so dass es unmöglich ist, ihn in den schmalen Streifen zwischen dem Serapeum und Mittelgebäude der Thermen — modern gesprochen zwischen via del Gesù und Via dei Cestari — unterzubringen. Auch manche im 17. Jhdt. gemachten Funde sprechen dafür, dass das Stagnum westlich des Thermengebäudes, zwischen diesem und den Thermae Neronianae gelegen habe (1).

Von welchem anderen Substantivum *generis neutrius* können wir uns den Namen Agrippa abhängig denken? Ich finde nichts

---

*amphithe*ATRUM gehörten die Grundrissfragmente 113 *a-g* (das Stück *g* ist wiedergefunden und zeigt deutlich nicht Kreis-, sondern elliptische Form), welche Jordan zweifelnd auf das Mausoleum Augusti bezogen hatte. Dagegen stellen die von Jordan für das Colosseum gehaltenen Fragmente 112 vielmehr die Cavea des Marcellustheaters dar: ein dazu gefundenes neues Stück enthält die andere Hälfte des Tempels auf Frg. 118 (s. *bull. comun.* 1899 Tf. I-II n. 21), wodurch die Beziehung dieses letzteren Fragmentes auf die Tempel am Forum holitorium gesichert wird.

(1) Die Stellen über das Stagnum Agrippae s. bei Richter Top. 241; über die Funde (namentlich Ciprianis *Relazione* c. XI bei Schreiber, Ber. der sächs. Ges. 1885 p. 62) vgl. Lanciani *not. d. scavi* 1881, 281 f.

wahrscheinlicheres als *sepulcrum* oder *monumentum Agrippae*, das Grab des Agrippa.

Dass Agrippa sich schon bei Lebzeiten ein Grabdenkmal im Marsfelde erbaut hatte — in dem er freilich später nicht bestattet wurde, da ihn Augustus in seinem eigenen Mausoleum beisetzen liess — bezeugt Cassius Dio (54, 28). In welchem Teile des Campus das Monument gelegen habe, sagt Dio nicht ausdrücklich; aber vielleicht giebt uns die merkwürdige Erzählung des Sueton von den Wunderzeichen, die dem Tode des Augustus vorausgingen, einen Fingerzeig. Als der Kaiser im Mai 14 n. Chr. unter gewaltiger Beteiligung des Volkes den feierlichen Schlussakt der Schatzung, das Lustrum, vollzog, da umflog ihn zu wiederholten Malen ein Adler, der sich dann auf eine benachbarte *aedes*, gerade auf den ersten Buchstaben des Namens Agrippa, setzte. Augustus erblickte darin ein Vorzeichen seines nahen Todes, der ihn denn auch kaum hundert Tage darauf ereilte (1).

Das Local jener feierlichen Schatzung war die Villa publica und die nahe Ara Martis. Welche *aedes Agrippae* kann von dort aus sichtbar gewesen sein? Die Front des Pantheons in seiner jetzigen Gestalt unmöglich, ebensowenig die der Basilica Neptuni (welche letztere ausserdem von der Porticus Argonautarum umschlossen war). Die Front des ursprünglichen Pantheons hätte — vorausgesetzt dass man die von Lanciani *R. and E.* 483 aufgestellten Sätze als sicher annimmt (2) — von der Ara Martis aus vielleicht gesehen werden können; aber sie ist von ihr fast einen halben Kilometer entfernt und schwerlich war ihre Inschrift noch deutlich genug sichtbar, um das von Sueton geschilderte *praesagium* zu ermöglichen. Wenn uns nun die neu zusammenge-

(1) Aug. c. 97: *cum lustrum in campo Martio magna populi frequentia conderet, aquila eum saepius circumvolavit, transgressaque in vicinam aedem super nomen Agrippae ad primam litteram sedit; quo animadverso vota, quae in proximum lustrum suscipi mos est, collegam suum Tiberium nuncupare iussit: nam se, quanquam conscriptis paratisque iam tabulis, negavit susceptturum quae non esset soluturus.*

(2) *The original structure of Agrippa was rectangular instead of round and faced the south instead of the north ..... (4) in front of the rectangular temple opened a round space, enclosed by a wall of reticulated work and paved with slabs of giallo and pavonazzetto.*

setzten Fragmente der Forma in geringer Entfernung von der Villa publica einen Bau des Agrippa kennen lehren, welcher von seinen Thermen verschieden und von einiger Wichtigkeit gewesen sein muss, so scheint die Vermutung nicht zu kühn, dass dieser Bau eben das von Dio erwähnte Kenotaph war. Dass *aedes* auch einen Grabbau bezeichnen kann, ist mit zahlreichen inschriftlichen Zeugnissen zu belegen (s. Thesaurus l. L. I p. 915 f.): und die Interpretation jenes Wahrzeichens scheint mir auch so erst recht praegnant zu werden. Wohl ist der Adler auch der Vogel der Consecration, aber in überwiegendem Maasse sind die Auguria, die er bringt, glückverheissend. Dass in diesem Falle Augustus dem Wahrzeichen sofort eine Todesbedeutung beilegte, wird erst recht verständlich, wenn die *aedes*, zu der Adler hinflog, nicht irgend ein von Agrippa erbautes oder restaurirtes Heiligthum war, sondern eben sein Grab.

Ergänzen wir demgemäss die erste Inschrift der Forma zu

*monumentu*M · *a*GRI*ppae*

oder

*sepulcru*M · *a*GRI*ppae*

so reicht sie bis zu einer Stelle, die etwa der modernen Via del Piè di Marmo entspricht (1). Sind nun, wird man vielleicht fragen, überhaupt in dieser Gegend des Marsfeldes Gräber möglich? Die Frage ist ohne Zweifel zu bejahen. Nicht nur die Via Flaminia war vom Fusse des Capitols an von Gräbern begleitet, — allbekannt sind ja das des Bibulus und das ihm benachbarte namenlose — sondern auch seitwärts von der Hauptstrasse fehlten Monumente nicht. Der Dictator Sulla war *in medio campo* bestattet (Lucan. 2, 222 u. A.), und Strabo in seiner berühmten Schilderung des Marsfeldes (l. V p. 236) sagt ansdrücklich: *ἱερο-πρέπεστατον νομίσαντες τοῦτον τὸν τόπον, καὶ τῶν ἐπιφανεστάτων*

(1) Hier findet sich in den Fundamenten der Casa de Pedis ein räthselhafter Bau aus vier starken Pfeilern von Ziegelwerk mit Kreuzgewölbe darüber, den Lanciani *not. d. scavi* 1881 p. 279 mit grosser Bestimmtheit zu den Thermen des Agrippa rechnete; auf Bl. 21 der FUR. trennt er ihn völlig von diesen und scheint ihn dem Iseum-Serapeum zuteilen zu wollen. Ueber Ziegelstempel, die bei Erbauung der Casa de Pedis gefunden sind, vgl. Mittheilungen 1893 S. 315.

μνήματα ἐνταῦθα κατεσκεύασαν ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. Dass den beiden bei Mutina gefallenen Consuln Hirtius und Pansa die Ehre eines Grabmals im Campus Martius zu Teil wurde ist längst aus den Schriftstellern bekannt: ein glücklicher Fund Tomassettis hat uns vor kurzem die Grabschrift des Pansa kennen gelehrt, und zwar wahrscheinlich nicht fern von ihrem antiken Orte (1) nördlich vom Pompeiustheater, also auf der Grenze des offenen Marsfeldes und des südlichen mit Prachtbauten besetzten Teiles des Campus.

Wenn Strabo a. a. O. als das *ἀξιολογώτατον* der Grabmonumente im Campus das Mausoleum des Augustus nennt, so hat in neuerer Zeit das Kaisergrab alle anderern Grabbauten dermassen in den Schatten gestellt, dass man es fast als einziges in dem ganzen Gebiet zu betrachten und namentlich alle auf die kaiserliche Familie bezüglichen Epitaphien ohne Weiteres ihm zuzutheilen pflegt. So wird bisher allgemein angenommen, dass das Fragment eines Elogiums des Lucius Caesar (*CIL.* VI 895 = 31195), welches im

(1) Der Stein, ein Travertinblock von 1, 25 m. Länge, 0,65 Höhe, ist gefunden bei Bauarbeiten im Palazzo Italiani, an der Ecke von Corso Vittorio Emmanuele und Vicolo Savelli, gegenüber der nördlichen Seitenfront der Cancelleria. Die Inschrift mit schönen, 0,095 m. hohen Buchstaben lautet: *ex s. c.* | *C. Vibio C. f. Pasae* (sic) | *Caetroniano cos.* Tomassetti, der die Inschrift veröffentlicht und mit schätzbaren Bemerkungen über die Namensform begleitet hat, scheint die Stelle der Livius-Epitome (l. 119: *A. Hirtius et C. Pansa ..... in campo Martio sepulti sunt*) übersehen zu haben, und vermuthet, der Stein sei von der Via Flaminia, wo die Savelli Besitzungen hatten, in die Stadt hineinverschleppt. Sein Hauptargument ist das bekannte Epitaph des *C. Vibius T. f. Clu. Pansa tr. mil. bis* (*CIL.* VI 3542), welches von Ptolomäus und Bianchini abgeschrieben sei *in villa Bosia ducis Caesarini ad aquam Acetosam*. Aber dass der Stein Ende des 17. und Anfang des 18. Jhdts. in dieser durch ihre reiche Inschriftensammlung berühmten Villa war, besagt nichts für seine Provenienz: Tomassetti selbst citirt ja die zweihundert Jahre älteren Ortsangaben des Jucundus und seiner Zeitgenossen, wonach derselbe um 1490 *ante domum Evangelistae de Rubeis, in platea Cavalierorum* gewesen ist. Io. Choler, vielleicht, wie öfter, von Pomponius Laetus abhängig, sagt sogar ausdrücklich: *in Campo Martio effossum marmor*. Piazza und Palazzo dei Cavalieri liegen in der jetzigen Via di Tor Argentina, cr. 400 m. von dem Fundort der neuen Inschrift. Ich stimme Tomassetti darin bei, dass beide zu demselben Familienbegräbnis der Vibii Pansae gehören, glaube aber, dass dasselbe nicht an der Via Flaminia, sondern eben im Campus Martius gewesen ist.

15. und 16. Jhdt. in einem Privathause zwischen Monte Citorio und Piazza Capranica eingemauert war (1), vom Mausoleum stamme. Aber dabei wird übersehen, dass Cassius Dio (78, 24) noch im Jahre 217 von dem 'Grabe des Gaius und Lucius' wie von einem selbständigen, vom grossen Mausoleum verschiedenen Monumente spricht (2); und die Entfernung vom Mausoleum des Augustus bis Piazza Capranica ist über dreimal so gross (cr. 700 m.) als bis zur Via Piè di Marmo (3). Ich möchte also die Möglichkeit offen halten, dass auch das Grab des Gaius und Lucius im südlichen Marsfelde gestanden hat.

Kehren wir zu unseren Fragmenten der Forma Urbis und des Inschriftenrestes der zweiten Reihe, VLI, zurück. Die Buchstaben gehören, wie bereits hervorgehoben, zu den grössten überhaupt auf der Forma vorkommenden: sie übertreffen die der benachbarten Saepta fast um die Hälfte. Und doch kann das Monument zu dem sie gehörten von keiner bedeutenden Ausdehnung gewesen sein: für einen Tempel oder ein öffentliches Bauwerk fehlt zwischen Agrippathermen, Minerva Chalcidica und Iseum der Raum absolut. Man könnte daran denken, dass die Beischrift sich auf ein Denkmal der regierenden Kaiserfamilie — Severus und Iulia Domna — beziehe, und deshalb so gross geschrieben sei. Aber was das für eines das gewesen sein könnte, ist schwer zu sagen, unsere Quellen schweigen darüber gänzlich. Dagegen wissen wir, dass im Marsfelde auch das Familiengrab der Gens Iulia gelegen hat, in dem der Dictator Cäsar und seine Tochter beigesetzt wurden. Sollte sich die Beischrift .... VLI zu *sepulcrum iVLIorum* oder ähnlich ergänzen lassen, so

(1) *in pariete prope domum Cecchi Rapilatii* SIGNORILI; *apud domum cardinalis Reatini* IUCUNDUS; *iuxta Capranicenses* SABINUS; *in angulo cuiusdam domus retro collegium Capranicense* METELLUS; *fra il monte Citorio e piazza Capranica* MANUTIUS. Für die Herleitung aus dem Mausoleum ist von Einfluss gewesen, dass man das zweifellos beim Mausoleum gefundene Elogium *CIL.* VI, 894 auf den Bruder des Lucius, Gaius bezog; aber dasselbe gehört, wie Mommsen RGDA² p. 54 gezeigt hat, vielmehr dem Germanicus. S. *CIL.* VI, 31194.

(2) *τό τε σῶμα αὐτῆς* (der Julia Domna) *ἐς τὴν Ῥώμην ἀναχθὲν ἐν τῷ τοῦ Γαΐου τοῦ τε Λουκίου μνήματι κατετέθη· ὕστερον μέντοι καὶ ἐκεῖνα..... ἐς τὸ τοῦ Ἀντωνίνου τεμένισμα μετεκομίσθη.*

(3) Allerdings sind bei der Beraubung des Mausoleums die grossen Graburnen der Kaiser noch weiter, bis nach SS. Apostoli, verschleppt worden.

fiele, wie mir scheint, ein ganz neues Licht auf eine Reihe von Monumenten des südlichen Marsfeldes. Agrippa hätte dann nahe dem *sepulcrum Iuliorum* sich nicht nur bei Lebzeiten seine letzte Ruhestätte erbaut, sondern auch das erste Heiligthum für den heroisirten Gründer der Dynastie nach hellenischem Muster errichtet; das Pantheom. Und auch Domitian hätte seine Porticus Divorum in geringer Entfernung von der Stelle erbaut, die durch des Dictators Cäsar Grab geweiht war.

Ich weiss wohl, dass uns diese letzten Hypothesen weit in das Feld der unsicheren Vermuthungen hineinführen; trotzdem halte ich es nicht für überflüssig sie auszusprechen, in der Hoffnung dass es durch spätere Untersuchungen an Ort und Stelle oder weitere glückliche Zusammensetzungen von Stadtplanfragmenten gelingen wird, an die Stelle von Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten in einer oder der anderen Weise Gewissheit zu setzen.

ZUSATZ.

Der *Arco di Camigliano*.

Dass im späteren Mittelalter die jetzige Piazza del Collegio Romano den Namen *Campo di Camigliano* oder *Camilianum* führt, ist bekannt: die Ableitung des Namens liegt im Dunkeln (1). Am Westende dieses Platzes, über dem Eingange der heutigen Via del Piè di Marmo stand bis Anfang des 17. Jhdts. ein antiker Bogen, für den seit dem 12. Jhdt. der Name *arco di Camiliano* vorkommt (2). Die Mirabilien nennen zwar in ihrer ursprünglichen

(1) Nardinis Einfall, *arcus Cam(p)iliani* sei = *arcus Campi Iuliani* (*Roma antica* l. IV, c. 10, tom. II p. 122 ed. Nibby) ist nur der Curiosität halber zu erwähnen. Adinolfi (*Roma nell'età di mezzo* II, 298 f.) sagt über die Herleitung des Namens gar nichts; Jordan (Topogr. II, 406) meint, es konne darin ein Appellativum (verwandt mit *camellaria* u. dgl.) stecken.

(2) Das älteste Zeugnis ist eine Urkunde von 1191, gedruckt bei Coppi *Dissert. dell'Acc. Pont.* 15, 228 (*'ex arch. S. M. in Via Lata ex cod. Vat.* 8049 f. 87, *Gallettii*') in der zwei Brüder Aldemarius und Johannes der Aebtissin von S. Ciriaco e Nicola überlassen: *ipsum arcum antiquum et turres inaedificata que fuit de Sasso de Rusana et est posita ante portam vestri monasterii secus campum qui vocatur Camilianum.*

Form nicht den Bogen, wohl aber das *palatium Camilli* und das *Camillianum* (c. 11. 22); in den späteren Bearbeitungen wird auch der Bogen erwähnt, Fazio degli Uberti und Petrarca betrachten ihn als Ehrendenkmal eines Camillus (1). Der Bogen wurde demolirt, als unter Clemens VIII (1592-1600) der Cardinal Antonio Maria Salviati seinen Palast (j. dem Palazzo Doria incorporirt, s. o. 31) erbaute (Martinelli *primo trofeo* p. 122).

Was die Astygraphen des 16. Jhdts. über den Bogen beibringen, ist sehr dürftig. Blondus erwähnt ihn überhaupt nicht. Andr. Fulvius l. IIII f. 50 sagt: *Hinc* (vom *Arcus novus* bei S. Maria in via Lata) *iactu lapidis extat adhuc arcus Campiliani satis rudis, ubi nulla ornamentorum signa, quem nonnulli Camillianum appellant. Nam veteres Romani duces ac triumphatores non arcus, sed triumphalia insignia cum statuis et trophaeis habebant.* Dies nimmt Marliani in der ersten Ausgabe seiner Topographie fast wörtlich hinüber (2), in der zweiten sagt er kürzer (l. V. c. 2 p. 94 ed. 1544): *inter hanc viam (latam) et aedem Minervae stat arcus, ut creditur, triumphalis nullis nunc ornamentis excultus; quem Camilli dicunt, hoc solo argumento quod ab eo nomen retineat.* Derselbe Marliani spricht an einer andern Stelle (l. II c. 14 p. 32) von den *arcus Romuli lateritii inter aedes sacras D. Mariae liberatricis et de Gratiis* (gemeint sind die Ziegelbogen der Basilica Iulia) und fügt hinzu: *quos ego non crediderim dissimiles fuisse illis fornicibus.... quorum alterum Horatio Cocliti* (das ist der *arco di S. Lazzaro*), *alterum vero Camillo attribuunt.* Die Schmucklosigkeit des Bogens hebt auch Gamucci (l. III f. 155 ed. 1588) ausdrücklich hervor: *fra la chiesa della Minerva e la via Lata si ritrova l'arco di Camillo: il quale per non essere come gli altri soprascritti, ed per mancare di quelli ornamenti che a simili fabbriche si ricercano, non l'ho voluto come gli altri mettere in disegno.*

Dazu stimmen nun die wenigen graphischen Documente, die wir über den Bogen besitzen. Auf Bufalinis Plan (Bl. GH des Originaldruckes, correct wiedergegeben auf Blatt C 3 der Ausgabe 1879) wird der 'Arcus Camilli' getragen von zwei massiven quadratischen Pfeilern, die in zwei gegenüberliegende Häuser eingebaut sind. Auf dem Stadtbild aus der Vogelschau von

(1) Anon. Magliab. c. 11: *palatium Camilli fuit ubi nunc est arcus Camiliani retro Minervam.* Fazio degli Uberti *Dittamondo* (s. Jordan, 2 p. 390): *e guarda l'arco ove Decio si onora, quel di Camillo, di Fabio e di Scipio* etc. Petrarcas Brief an Stefano Colonna, abgedruckt bei Urlichs *cod. topogr.* 184: *constitimus ubi (viam latam) secat via quae a montibus ad Camilli arcum et inde ad Tyberim descendit.*

(2) L. VI c. II f. 137 ed. 1534: *discendens quis a via Lata versus Pantheona non multo post illi occurrit rudis nullisque ornamentis insignis arcus, ceterum ut videtur antiquissimus: quem Camillianum, tanquam Camillo erectum nunc vocitant. At nescio quo modo velint Camillum arcum habuisse triumphalem, cuis usus multis seculis post Camillum inventus a multis dicitur; prius enim triumphalia tantum signa cum statuis et trophaeis ducibus et triumphantibus erigi solebant.*

Salv. Peruzzi (Uff. 274, reproduziert bei Rocchi *Piante di Roma*, T. XX und zum Theil bei Geymüller *Documents inédits sur le Panthéon*) erscheint der *Arco* als ein hoher, die via Piè di Marmo in ihrer ganzen Breite sperrender Bau; ähnlich auf dem Stadtbilde des Mario Kartaro (1575) bei Rocchi Tf. XVI. Die Via Piè di Marmo, in ihrem übrigen Laufe wenig über 6 m. breit, erweitert sich an der Stelle wo der Bogen einst stand (Ecke von Via del Collegio Romano, gegenüber dem Kloster S. Marta) auf fast 12 m.: nach den alten Plänen und Ansichten würde man letzteres für das Maass des Bogens einschliesslich der Pfeiler, 6 m. für die Weite des Durchgangs selbst zu halten geneigt sein.

Ganz anders sieht der *arco* auf Lancianis Forma Bl. 21 aus. Die Via del Piè di Marmo wird da an ihrem östlichen Ende geschnitten von einer nischen-

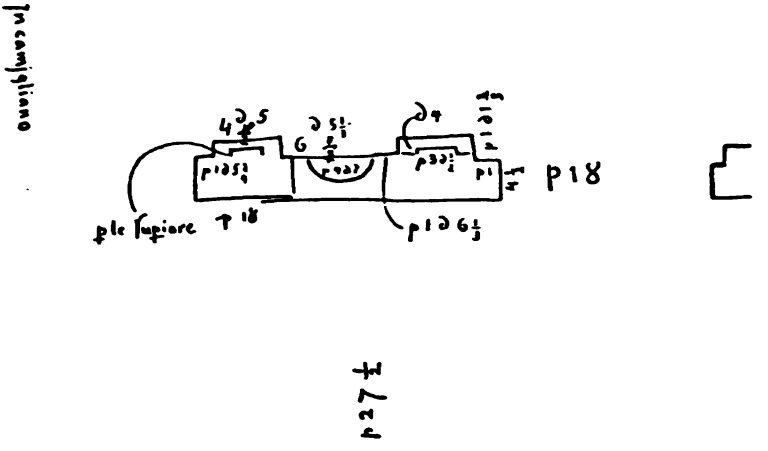


Fig. 4.

geschmückten Mauer, der Peribolos des Iseums, welche mit Säulenstellungen reich geziert ist: eine Thür von c. 2,5 m. Breite durchbricht dieselbe. Das Ganze ist von dem was wir uns nach obigen Beschreibungen und Abbildungen als '*arco di Camigliano*' vorstellen müssen, so verschieden wie möglich.

Als Stütze seiner Ansicht führt Lanciani (*Not. d. scavi* 1881, 349; *bull. comm.* 1882 p. 55) einen Plan Baldassare Peruzzi's (Uff. 486) an, den ich beistehend wiederhole, da Lanciani's Publication (*bull. comun.* a. a. O.) unvollständig und in einigen wesentlichen Details ungenau ist. Wir sehen da eine mit Pilastern und Nischen decorirte Mauer, der die Gesammtlänge '*parte superiore* p. 18' = m. 5,30 (aus Summirung der Detailmasse ergiebt sich ein etwas geringeres Resultat, 17 p. 9 o), als Dicke p. 4 $^1/_2$ = m. 1,32 beigeschrieben ist; eine 18 p. = 5,30 m. breite Oeffnung durchbricht sie. Das Ganze ist 27 $^1/_2$ p. = 8. 10 m. von einem nur durch eine Grenzlinie angedeuteten Gebäude

entfernt. Die Ortsangabe *in Camigliano* steht nicht wie bei Lanciani parallel zur übrigen Schrift, sondern von dem Grundriss abgewendet über der oben (S. 37) erwähnten Zeichnung eines Consolengesimses. Es ist infolge dessen durchaus nicht sicher, ob die Ortsangabe überhaupt zu dem Grundrisse gehört; zugegeben dass sie dazu gehöre, würde immer erst folgen dass die Ruine von Peruzzi in der Nähe des *arco* gesehen und gemessen ist, keineswegs aber dass sie den Bogen selbst darstellt. Auch die Uebereinstimmung des Peruzzischen Planes mit gewissen unter Casa de Pedis existirenden Resten zeigt sich bei genauerer Vergleichung als nicht so schlagend, wie es nach Lanciani's Blatt 21 scheinen könnte. Ich halte es daher für gerathener, von eine Benutzung der Peruzzischen Skizze für Rekonstruktion der Peribolus des Iseums abzusehen, bis wir für ihre Bestimmung bessere Grundlagen haben. Dass die *colonne di lapide maculoso vel syraguso*, und das reich geschmückte Gesims welche Peruzzi Uff. 386 ' *alo arco di Camillo in loco dicto camiliano* ' gezeichnet hat, ebenso wenig mit Sicherheit dem Bogen zuzuteilen sind, liegt nach dem Auseinandergesetzten auf der Hand.

Das gilt schliesslich auch von der einzigen Zeichnung, die man nach der Beischrift auf die Architektur des Bogens selbst zu beziehen geneigt sein möchte. Antonio da Sangallo il Vecchio Uff. 1634 zeichnet mit der Beischrift ' *all'olmo di Camigliano, cornicione dell'arco* ' ein reich geschmücktes Gesimsstück, p. 2 m. 59 = 0,66 hoch. Ob es bei dieser Grösse Kämpfergesims des Bogens (der schwerlich mehr als 6 m. Spannung hatte) gewesen sein kann ist mir zweifelhaft. Es mag sein, dass es mittelalterlich beim *arco* eingemauert war, und Sangallo sich nicht ganz genau ausgedrückt hat.

Dass ich übrigens, nach den gemachten Einschränkungen, der Annahme Lancianis: *l'arco di Camigliano non era un arco trionfale, ma soltanto porzione di un fabbricato assai vasto e riccamente ornato di marmo*, durchaus beistimme, möchte ich zum Schluss noch ausdrücklich hervorheben: der Bogen gehörte ohne Zweifel zu dem Bezirke des Iseum-Serapeum.

CH. HUELSEN.

DER TRUNKENE SILEN.

Im XXIII. Hallischen Winckelmannsprogramm (Der müde Silen, Halle 1899) hat C. Robert dem fünften und letzten der aus Herculaneum stammenden Marmorbilder eine neue Besprechung gewidmet und auf Grund eigener Untersuchung des Originals sowie mit Benützung einer Gilliéronschen Aquarellcopie die Scene auf den müden Silen gedeutet, der sich vom Dionysoszug lostrennt, nach langem Umherirren auf dem Esel die Akropolis erreicht und dort in seiner Ermattung bei den Töchtern des Pandion Pflege findet (vgl. Paus. I 23, 5). Robert, der in der ganzen Serie jener eigenartigen Marmorbilder Kopien nach griechischen Originalen aus verschiedenen Epochen erkennen will, sieht in diesem Bilde eine Wiederholung eines Votivbildes des vierten Jhdts. vor Chr.

Die mittlere Partie des Bildes war schon zur Zeit der Auffindung stark beschädigt, so dass der erste Zeichner (Paderni), der das Bild kopierte (1) infolge des Umstandes, dass die Farben stark verblasst waren, manches nicht klar genug gezeichnet hat. Anders hat es ein späterer Zeichner (Jorio) aufgefasst und seine Kopie (2) hat andere Deutungen hervorgerufen. Zuletzt hat Gilliéron das Bild sorgfältig kopiert. Da er manche Details schärfer als seine Vorgänger gesehen zu haben glaubt, ist die ganze Szene in seiner Kopie sehr bestimmt dargestellt.

Allein zwei unedierte römische Marmorreliefs, die uns eine verwandte Scene vorführen, rufen manche Bedenken hervor, ob das Bild von Gilliéron in allen Punkten genau wiedergegeben ist und

(1) Die Zeichnung ist abgeb. *Pitture d'Ercolano* I tav. 3, vgl. Robert S. 2.

(2) In dem *Musée Royal Bourbon, Guide pour la galérie des peintures anciennes. Deuxième édition. Naples* 1830, vgl. Robert S. 3.

lassen auch die glänzende Interpretation Roberts, die bereits Beifall geerntet hat (1), wieder zweifelhaft erscheinen.

Das erste Relief (siehe Fig. 1) befindet sich jetzt im archaeologischen Museum in Agram, wohin es aus Italien gelangt ist. Es ist unten beschädigt; die Höhe beträgt noch 0,70, die Länge 0,51 m. (2). Dafür ist das zweite Relief (Fig. 2), das im Lokalmuseum in Arezzo aufbewahrt wird (3), auch in der unteren Partie erhalten (0,38 h., 0,43 l.), so dass es uns ermöglicht wird, die Scene vollständiger zu überblicken.

Fig. 1.

Auf beiden Reliefs ist fast in derselben Weise ein trunkener nackter Silen halb liegend auf dem ausgebreiteten Mantel darge-

(1) Wochenschrift für klass. Philol. 1900 Nr. 37 S. 993-996; *Revue des études grecques* 1900 nr. 52 p. 220; Berl. philol. Wochenschrift 1901 Nr. 13 S. 400-403; *Classical Review* 1902 (III) p. 189-190.

(2) Beschrieben in Arch.-epigr. Mitth. aus Oesterreich V S. 174. Die der Abbildung zu Grunde liegende Photographie verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Joseph Brunšmid in Agram.

(3) Beschrieben von Heydemann, Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Unteritalien (Drittes Hallisches Winckelmannsprogramm) S. 106.

stellt, wie er von einer Nymphe bedient wird. Dicht vor ihm erhebt sich eine runde Säule, auf der ein bauchiges Gefäss mit flachem Deckel steht. Diese Vase, welche mit Wein gefüllt zu denken ist bildet den Gegenstand seiner Aufmerksamkeit. Obwohl schon trunken und kaum der eigenen Gliedmassen Herr, lechzt er noch nach dem Getränk. Er hält in der linken den Becher bereit, öffnet den Mund und schliesst die Augen zur Hälfte, während er mit zwei Fingern der rechten Hand auf die Vase hindeutet.

Fig. 2.

Die Nymphe soll ihm den kleinen Dienst erweisen. Bekleidet mit einem Aermelchiton und Mantel kniet sie bereits hinter ihm, richtet mit der Linken seinen schweren Kopf empor, beugt sich dienstbereit zu seinem Gesicht und halb ihn noch fragend, halb schon seinen Wunsch errathend, weist sie mit der Rechten auf dasselbe Gefäss hin.

Wenn dieser auf ganz gleiche Weise in beiden Reliefs dargestellte heitere Vorgang offenbar die Benützung derselben zeichnerischen Vorlage verräth, so tritt auf beiden in der Ausgestaltung des landschaftlichen Hintergrundes ein kenntlicher Unterschied hervor. Auf dem Relief aus Arezzo ist die Scene in einer für rö-

mische Sarkophage charakteristischen Weise von zwei blätterlosen Baumstämmen begrenzt, auf deren langen Aesten zur Belebung des Hintergrundes ein Mantel aufgehängt ist. Besser wirkt die mächtige Platane des Reliefs aus Agram, die zugleich unauffällig das Treiben des trunkenen Silens von einer anderen, rechts angebrachten Gruppe scheidet.

In dieser Zusammensetzung schliesst sich das Agramer Relief sehr nahe an die Composition der ganzen rechten Seite des Neapler Marmorbildes. Die charakteristischen Fingergebärden seiner Figuren sowie das Gefäss auf der runden Säule erinneren uns lebhaft an die alte Zeichnung Padernis, als ob sie uns zugleich ermahnen wollten, den späteren Rekonstruktionen der Bilder nicht vollkommen Glauben zu schenken.

Wie wir uns auch gegenüber der künftigen Wiederherstellung des Marmorbildes aus Herculaneum mit Benützung der beiden Reliefs verhalten werden, jedenfalls müssen wir in der Interpretation des dargestellten Mythos Roberts Auffassung abzuändern versuchen. Auf dem Agramer Sarkophagbruchstück findet sich der trunkene Silen mit der um ihn beschäftigten Frau in einer längeren Komposition, aus der noch eine Gruppe, ein junger Satyr und ein Mädchen, sichtbar wird. Es ist kein Zweifel, dass diese Begleiterinnen Nymphen sind, die zusammen mit den Bakchen, Satyrn, Silen und dem kleinen Dionysos eine aus einigen Sarkophagen (1) bekannte Gesellschaft bilden.

Gerade zu einem Sarkophag mit ähnlicher Darstellung gehörte gleichfalls das Agramer Reliefbruchstück. Denn zwei fragmentiert erhaltene Figuren, die an seiner Rechten vorkommen, wiederholen sich genau in derselben Haltung auf dem reizenden Sarkophag des kapitolinischen Museums (Helbig, Führer I² S. 295 nr. 451), welcher die Erziehung des jugendlichen Dionysos darstellt. Sie gehören dort zu einer Gruppe von Figuren, die den kleinen Dionysos stehen lehren: der in ähnlicher Weise, wie auf dem Reliefbruchstück aus Agram auf einem Fels sitzende und vorgeneigte junge Satyr berührt und betrachtet das rechte Füsschen des kleinen Gottes, während die neben ihm stehende Nymphe die Enden

(1) Aufgezählt bei Heydemann, Dionysos' Geburt und Kindheit (Zehntes Hallisches Winckelmannsprogramm) S. 48 Anm. 199.

der ums Haupt des Kindes gelegten Tänie aufmerksam zusammenbindet.

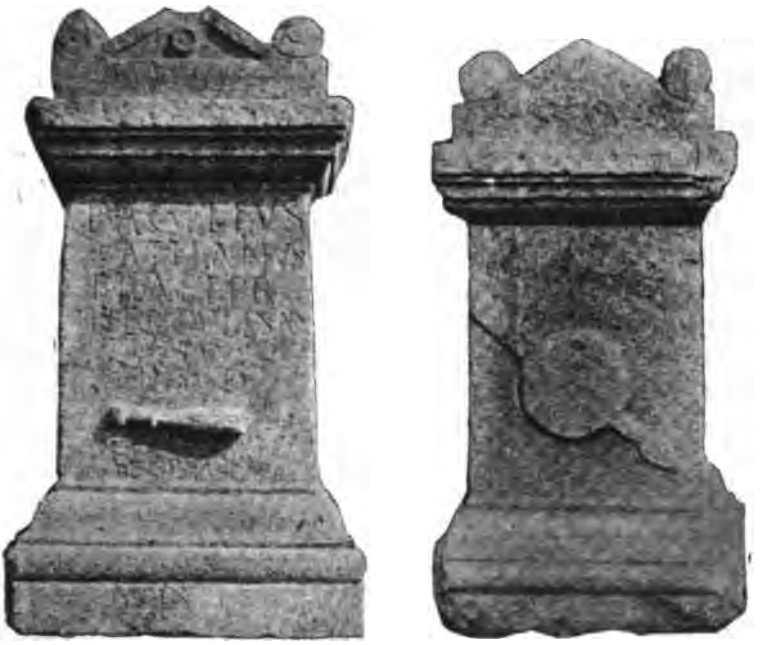
Somit schliesst sich das herkulanische Marmorbild eng an eine friesartige, offenbar von einem griechischen Vorbild abhängige, malerische Komposition, die bald verkürzt, bald verlängert auf den römischen Sarkophagen dargestellt ist. Von diesen darf es auch in den künftigen Beurteilungen nicht getrennt werden.

Rom, April 1903.

KARL HADACZEK.

HERCULES-ALTAR AUS ELBA.

Der westliche Teil der Insel Elba besteht aus Granit, dessen Masse sich im Monte le Capanne bis zu einer Höhe von 1019 m. erhebt. Von der Höhe dieses Berges fliesst südwärts der Fosso del-



l'Inferno dem Meere zu: nahe seiner Mündung liegt der kleine Weiler Seccheto (1). Hier ging am 31. Oktober 1899 ein Wolken-

(1) S. Bl. 126 der Ital. Generalstabskarte in 1 : 100000. Monte Capanne (bezeichnet 102) und Fosso dell'Inferno sind auch auf Kieperts Karte von Mittelitalien (*Formae Orbis antiqui* Bl. XX) kenntlich.

bruch nieder und legte auf einem Grundstücke, das Herrn J. Fuchs gehört, einen römischen Altar bloss, den der Besitzer nach seinem in der Nähe von Porto Ferrajo liegenden Hause schaffen liess. Herr Fuchs, ein geborener Deutscher, der schon viele Jahre auf der Insel lebt, war so liebenswürdig mich bei meinem Aufenthalt Ostern 1902 auf dies Denkmal aufmerksam zu machen, das ich dann bei einem zweiten Aufenthalte auf Elba Ostern 1903 aufnehmen liess. Der 1,06 m. hohe viereckige Altar ist aus einem Stück feinkörnigen Granits gearbeitet, wie er an Ort und Stelle bricht und heute noch gewonnen wird. Auf der Inschriftseite ist der Sockel 59 cm. breit bei einer Tiefe von 56 cm. Der Altar verjüngt sich leicht nach oben: die ausladende Platte, die den giebelförmigen Aufsatz trägt, ist noch 55 cm. breit und 52 cm. tief, die Krönung ist auf der Oberseite flach gehöhlt für Opferzwecke. Die Härte des Steins hat Ueberflutung und Verschüttung gut ausgehalten, nur der Giebel hat sein Akroterion eingebüsst und sonst hat es noch ein paar Püffe abgesetzt.

Die Inschrift ist vollständig erhalten und lautet: *P. Acilius Attianus praef(ectus) pr(aetorio) Herculi sancto d(onum) d(edit).* Das Epitheten SANCTO ist erst nachträglich eingeschoben, wie die Stellung und Grösse der Buchstaben zeigt. Der plastische Schmuck der Vorderseite des Altars — im Giebel eine Opferschale, unter der Inschrift eine knotige Keule — bezieht sich auf den Gott, dem das Denkmal geweiht war; der der Rückseite, ein Schild und dahinter ein Speer, wohl auf die militärische Stellung des Dedicanten.

München.

Dr. Fritz Littig.

[Der Stifter des Denkmals ist ohne Zweifel identisch mit dem Praetorianerpräfecten Attianus, der in der Geschichte des Hadrian eine bedeutende Rolle spielt (1). Landsmann (2) des Trajan und mit

(1) Die Belegstellen s. Prosopogr. 1, 258, 56 unter Caelius Attianus; Borghesi *préfets du prétoire* (*œuv.* vol. X) p. 41 n. 35.

(2) Echt spanisch ist auch das Cognomen *Attianus*, was ich hier hervorheben möchte, da in dem neuesten Hefte des *Thesaurus linguae Latinae* (vol. II col. 1168) die Mehrzahl der mit *Att-* beginnenden Namen (nur von

ihm zusammen Vormund des Hadrian wurde er, wahrscheinlich gegen Ende von Trajans Regierung, *praefectus praetorio*. Attianus gehörte zu der Gesandtschaft, die zusammen mit der Kaiserin Wittwe Matidia und der Kaiserin Plotina die sterblichen Reste des Trajan nach Rom überführte. Er scheint von herrschsüchtigem und gewalttätigem Temperament gewesen zu sein: man führte die Hinrichtung von vier Consularen, die Hadrian zu Anfang seiner Regierung vollziehen liess, auf Attian's Einfluss zurück, und behauptete,

---

Attio, Attiacus, Atiarius heisst es '*seorsum exhibui*') subsummiert werden unter das *praenomen Italicum antiquissimum Attus*. Dass das nicht richtig ist zeigt eine genauere Durchmusterung der Beispiele: von den echt italischen scheiden sich (mindestens) zwei Gruppen. Erstens eine gallische, die mit den keltischen Namen wie *Attillus, Atto, Atta* zusammen gehört: dahin rechne ich *CIL.* XII 1568. 1569 *Attius Attiani fil.*; 2776 *Sex. Attius Attianus*; 3445 *Attia Peculiaris* und deren Sohn *Q. Julius Attianus*; *CIL.* XIII 2524 *Attiano Attilli [filio] Attianus filius*; 6078 *Attianus Magissae filius et Magissius Hibernus*: es scheint mir bei derartigen Namen unmöglich dem Urteile Holders Altcelt. Sprachschatz I 275: '*Attianus* cogn. m., *Attiana* f. ist lateinisch' beizustimmen. Zweitens eine spanische, die mit den epichorischen Namen wie *Atto, Attonius, Attua, Attunna, Attisaga* (s. Huebner *Mon. linguae Ibericae* 256. 262) zusammen geht. Bei Namen wie *Attia Maldua Reburrini CIL.* II 2680 oder *Atia Doquiri f. Severa C.* II 624 ist es klar, dass sie mit dem altitalischen Gentilicium oder Praenomen nichts zu thun haben; und ähnlich wird man scheinbar correct italische wie *C.* II 333 und 2652 *C. Attius Attianus Rufinus* beurteilen dürfen. Was speciell das Cognomen *Attianus* betrifft, so ist dessen seltenes Vorkommen gerade in Italien bemerkenswert. Aus Rom und Mittelitalien haben wir, ausser den auf den Praetorianerpraefecten bezüglichen Inschriften — denen vielleicht noch *C.* VI 9131 *Syntropho Attiani servo* anzureihen ist — nur drei Beispiele (*C.* VI 19264/5. XIV 1204. XI 5385; die Scherbeninschrift vom Monte Testaccio *C.* XV 4232 stammt aus Astigi in Spanien). Unteritalien hat nur zwei, die sich noch dazu auf dieselbe Person beziehen (*C.* IX 2111. X 3889); Oberitalien gleichfalls nur zwei (*C.* V 3251. 7103). — Dass die Eigenamen mit aufgenommen sind, ist ohne Zweifel als ein ganz besonderer Vorzug des *Thesaurus linguae Latinae* zu rühmen. Aber dort eine systematisch geordnete lateinische Onomatologie fertig vorgelegt zu finden, wird kein Sachkundiger verlangen. Es würde m. Er. genügen, das Material als solches mitzuteilen, nur das ganz sicher abgeleitete unter Hauptworte zu subsummiren, im übrigen aber darauf zu verzichten, durch die Gruppierung fertige Arbeit zu geben wollen.

er suche den Kaiser zu noch weitergehenden Gewaltmassregeln gegen seine Feinde aufzustiften. Bald wurde auch dem Hadrian selbst sein übermächtiger Praefect unheimlich, doch wagte er nicht, sich seiner mit Gewalt zu entledigen: er bestimmte ihn seine Entlassung zu nehmen (wahrscheinlich schon i. J. 119). Eine Rangerhöhung — Aufnahme in den Senat — und Verleihung der *ornamenta consularia* machten den Bruch nach aussen unkenntlich. Doch war der Kaiser von nun an feindselig gegen den Expraefekten gesinnt. Ueber das Ende des Attianus schweigen unsere Quellen.

In der Litteratur war der Name dieses mächtigen und gefürchteten Mannes bisher nur an einer Stelle überliefert, in der Biographie des Hadrian c. 1, 4, die in den massgebenden Handschriften lautet: (Hadrianus) *decimo aetatis anno patre orbatus Ulpium Traianum ... et celium tacianum* (so der Bambergensis, *caelium tatianum* der Palatinus) *equitem Romanum tutores habuit.* Unser Stein zeigt, dass das Gentilicium nicht richtig überliefert ist, aber vielleicht eher durch Schuld des Autors als unserer Handschriften; und wohl nur zufällig kommt das *celium* des Bambergensis der richtigen Namensform *Acilium* näher als das *Caelium* seiner Vorlage, des Palatinus.

Der Name des Attianus kommt noch auf einer anderen Inschrift aus Elba vor, die aus den Papieren des P. Victorius (um 1550) von dem Florentiner Senator Carlo Strozzi (cod. Mus. Flor. 8 f. 33. 55) aufbehalten ist. Nach dessen Angabe war sie *nei frammenti della muraglia di un acquedotto* gefunden, und enthielt nur die Worte P · ACILI ATTIANI (*CIL.* XI 2607). Man möchte dabei zunächst an einen Ziegelstempel denken, wenn nicht eine andere Erklärung nahe gelegt würde durch die 1786 in der Nähe von Palestrina (*nella vignola dell'abate Cesare Petrini fuori della città presso la Porta di San Martino e sulla dritta del celebre tempio della Fortuna*) gefundene Inschrift einer Bleiröhre: P. ACI*l*I ATTIANI. Die einzige Abschrift (bei Guattani, *Mon. inediti* 1787, p. VI und bei Petrini, *Memorie prenestine*, 1795, p. 340 n. 73; *CIL.* XIV 3039) hat allerdings ACIDI: aber die Emendation dieses sonst unerhörten Gentiliciums (1) wird durch Uebereinstimmung mit

(1) Das einzige sonst im Thesaurus l. L. aufgeführte Beispiel — eingekratzte Inschrift auf dem Stil einer bronzenen Strigilis in Wien: ACIDIVS,

Vor- und Zunamen unseres Mannes zur Notwendigkeit. Also mag auch *CIL.* XI 2607 Stempel einer bleiernen Wasserleitungsröhre gewesen sein; aus beiden Inschriften werden wir schliessen dürfen, dass Attianus eine Villa bei Palestrina und Güter auf Elba besessen hat.

Rom.

CH. HUELSEN.

CIL. III 6017, 6 — kann als sicheres Zeugnis für das Gentilicium nicht gelten. Der angebliche Proconsul von Lusitania, Cestius Acidius Perennis (Grut. 30, 5 = *CIL.* II 258) verdankt seinen Namen einer Interpolation Resendes: die einzige bessere Abschrift des Steines (*C.* II add. p. 693) hat L. Tulcidius Perennis (s. auch Prosopogr. 3, 338, 268).

TROPAEUM-ADAMKLISSI.

Als im Jahre 1896 die neue Ausgabe der Marcussäulenreliefs erschien, überraschte uns Furtwängler (1) durch die Entdeckung, dass nicht, wie wir gemeint hatten, die Marcussäule uns ‘die älteste umfassende bildliche Darstellung germanischer Stämme in ihrem Kampfe gegen Rom’ biete, sondern dass eine ‘mehr als zweihundert Jahre ältere ... Darstellung jener Art’ an dem Monument von Adamklissi erhalten sei. Die Zugehörigkeit der grossen trajanischen Inschrift zu demselben musste dabei natürlich geleugnet werden. Ein Jahr später liess sich das nicht mehr aufrecht halten. Mit gutem Grunde wurde die Halbierung der Inschrift und die Verteilung der beiden Hälften auf zwei Seiten des Denkmals bestritten; sie wurde vielmehr ungeteilt einer Seite des Oberbaus eingefügt; sie ‘konnte demselben aber nicht ursprünglich angehört haben, sondern erweist sich als eine spätere Zuthat’, das war damals F.’s These. Jetzt hat der rastlose Forscher durch glückliche Beobachtung und richtige Verwertung derselben eine etwas andre Form des oberen Abschlusses unter dem Tropaeum nachgewiesen, in welcher der grossen Inschrifttafel nun von Anfang an ihr Platz am Denkmal gewahrt bleibt; doch scheinen F. die von ihm gesammelten Beweise für augustischen, nicht trajanischen Ursprung des Tropaeums und für seine Beziehung auf den Feldzug des M. Licinius Crassus in den Jahren 29/28 v. Chr. mittlerweile so erstarkt, dass er nicht ansteht zu behaupten: die Weihinschrift an Mars Ultor sei erst 136 Jahre nach der Erbauung des Denkmals von Trajan auf der Tafel angebracht worden. Man wird fragen: sind denn die Beweise für die frühere Erbauung wirklich stark genug, um das Zeugniss der trajanischen Inschrift zu verwerfen und nicht etwa nur einen sondern zwei durchaus unwahrscheinliche Sätze annehmbar zu machen? Der erste der, dass der siegreiche Feldherr das Denkmal bis aufs Letzte habe fertig stellen lassen; nur die Weihinschrift anzubringen sei unterblieben. Die dafür von F. III 485 aufgestellte Erklärung, dass die Fassung der Inschrift in Rom

(1) Furtwängler I: Intermezzi S. 49; II: Münchner Sitzungsber. 1897 II 247; III: Abhandl. I Cl. XXII, III 455.

hätte gebilligt werden müssen, die Genehmigung aber ausgeblieben wäre ist doch lediglich F.'s Vermutung. Die zweite noch gewagtere Annahme die, dass Trajan auf das von einem andern errichtete Siegesdenkmal seinen Namen gesetzt habe. Da das Verbum fehlt, glaubt F. freie Hand zu haben, die Buchstaben ITV zu *restituit* zu ergänzen. Aber weder 'zurückgeben' könnte das hier bedeuten, weil das Tropaeum ja früher nicht dediciert, noch 'wiederherstellen' weil es nicht zerstört worden war, vielmehr F., ebenso gut wie früher Niemann, die völlige Einheitlichkeit des ganzen Bauwerks, ohne jede Spur einer Ausbesserung, anerkennt. Wie auch das Verbum gelautet haben mag, immer würde Trajan mit der so angebrachten Inschrift sich das Siegesmal angeeignet haben. Allerdings sagt F. III 475 'durch blutigen Kampf' (denn auch ihm gilt das 'Soldatendenkmal' neben dem Tropaeum als trajanisch) 'war ja das Recht zu der Inschrift erworben'. Ueber die Rechtlichkeit solcher Aneignung werden andre anderer Meinung sein. Sodann sagt F. zwar, 'er wolle nicht mit Constantin über Trajan als eine *herba parietaria* spotten', und ausdrücklich erklärt er III 466, dass er den von Aur. Victor epit. 41, 13 überlieferten Ausspruch Constantins nicht in dem Sinne fassen wolle, den er bei Ammianus XXVII 3, 7 bekommen: Trajan habe seinen Namen gern auf fremde Bauten setzen lassen, in welchem Sinne das Wort demjenigen übel angestanden hätte, der seinen Triumphbogen mit den von trajanischen und antoninischen Monumenten geraubten Reliefs ausschmücken liess. Gleichwohl gestattet F. III 466 sich folgenden Schluss: 'Der blosse Name Trajans an unserem Denkmal gestattet uns nicht im geringsten die Praesumption, dass Trajan auch der ursprüngliche Bauherr sei. Man dürfte fast sagen im Gegenteil: er fordert zu dem Verdacht auf, dass er es nicht ist'. Für F.'s Beweisführung wäre ein solcher Verdacht freilich ausserordentlich günstig; aber wo sind die Tatsachen, auf welche er sich gründet?

Werfen wir also einen Blick auf die Beweise gegen den trajanischen Ursprung des Tropaeum. Als trajanisch anerkannt, auch von F., ist das *municipium Tropaeum*, das doch wohl auch *Traianum* (*municipium* oder *castrum*) geheissen haben muss, da sich die Bewohner *Traianenses Tropaeenses* nannten; desgleichen das Denkmal der gefallenen Soldaten, über welches Mommsen zum *CIL.* III Suppl. 2, 14214 spricht. Beide, das Castell und das Soldatendenkmal sind nach F. in Technik und Material durchaus übereinstimmend; wogegen das Tropaeum aus härterem Kalkstein eines anderen Bruches gebaut sei. 'Es ist undenkbar' sagt F., 'dass bei gleichzeitiger Ausführung der drei Anlagen die eine ohne jeden Grund aus dem Material eines andern Steinbruchs ausgeführt worden wäre als die beiden andern'. Warum denn gleichzeitig? War es doch nur sachgemäss, dass man zuerst das

Soldatendenkmal mit den Namen der gefallenen Kameraden und das Castrum, jedenfalls zuletzt das Tropaeum baute. Und warum ohne Grund? Ist denn das ein unbegreiflicher oder ungewöhnlicher Grund, dass man zu dem stattlichen, mit allem möglichen Aufwand von Kunst zu schmückenden, dem Mars zu weihenden Denkmal ein besseres Material wählte, das man in jener Gegend gefunden haben muss, da man es verwendet hat?

Aber die Form des Denkmals? F. benutzt die von Benndorf gesammelten Beispiele monumentaler Tropaea, um aus ihnen den Schluss zu ziehn, dass das Tropaeum von Adamklissi nicht unter Trajan entstanden sein könne. Von diesen Tropaeen sind drei, zwei des Sulla, eines des Pompejus, deren Form uns unbekannt ist. Zwei, des Q. Fabius Maximus und des C. Domitius Ahenobarbus im Allobrogen- und Arvernerland werden *turres* genannt; die Ruine des augustischen in den Seealpen wird so beschrieben, dass wir uns das Ganze als Rundbau mit mehreren Säulenstellungen übereinander, also ebenfalls turmartig zu denken haben. Mit diesen *turres* mag man das Plautiergrab am Anio und die 'Caecilia Metella' vergleichen: das Tropaeum von Adamklissi aber, dessen Cylinder dreimal so dick als hoch ist, ähnelt jenen im Gesammtverhältniss offenbar weniger als dem Mausoleum Hadrians, selbst wenn wir dieses einst umsäult denken. War letzteres solchergestalt, wie F. meint, 'ein im Verhältniss zum Monument von Adamklissi höchst eleganter, leichter säulenumgebener Bau' was diejenigen welche es *moles Hadriani* nannten nicht empfunden haben können, so gleicht der hadrianische Bau damit jenem augustischen Tropaeum immer noch mehr als das Tropaeum von Adamklissi. Zwei jener älteren Tropaea endlich, des Drusus an der Elbe, des Germanicus an der Weser, waren einfache Erdaufschüttungen, mit Waffen überdeckt, auf denen sich das Tropaeum erhob. Auch zu ihnen bietet grade Trajans Zeit ein grossartiges Gegenstück. Ist doch der die Grabkammer Trajans umschliessende Sockel seiner Säule nichts als ein marmorner Tumulus, wie jene des Drusus und Germanicus mit Waffen aller Art, nur nicht wirklichen sondern in Relief dargestellten überdeckt. Und die Säule selbst ist ein Riesentropaeum, nicht nur weil mit lauter Siegesbildern geschmückt, sondern auch deshalb weil grad in halber Höhe an der Vorderseite die Victoria zwischen der üblich gewordenen Zweizahl der Tropaea steht. Allerdings war mehr und mehr eine andre Form des Sieges- und Ehrendenkmals üblicher geworden, nämlich der *Arcus*, die *ἀψὶς τροπαιοφόρος*, aber auch sie ist schon unter Augustus angewandt. F. verlangt III 480, das Tropaeum von Adamklissi müsse gleich jenen älteren 'an der Grenze frisch eroberten, der römischen Herrschaft zum ersten Male gewonnenen Gebietes' gestanden haben. Warum das? Jedenfalls liess doch Trajan das nördliche Tor der grossen Donaubrücke nach dem siegreich abgeschlagenen Angriff des J. 105 mit hochragenden Tro-

paea schmücken; warum hätte er also nicht auch im wiedergewonnenen Gebiet an der Donaumündung ein Tropaeum aufrichten können? Der Hauptbau, in der auch in Italien altheimischen Tumulus-Form eines Kegels auf cylindrischer Basis, legt den Gedanken nahe, dass das Tropaeum sich an der Stelle erhob wo die Gefallenen bestattet waren, deren Namen an dem, der Bauarbeit wegen, etwas abstehenden Soldatendenkmal' angeschrieben waren, da dieses selbst nach F.'s Versicherung nicht das Grabmal war (1).

Aber Römer wie Barbaren sind nach F. an der Säule andre als am Tropaeum! Allerdings dass die am Tropaeum dargestellten Kämpfe sich an der Säule nicht wiederfinden habe ich selbst (oben 1896 S. 104 ff.) sogleich bemerkt: Barbaren mit dem Haarknoten, am Tropaeum der Römer wütende Feinde, erscheinen an der Säule nur zweimal und zwar friedlich, den Römern befreundet. Mit Unrecht zog ich jedoch daraus den Schluss, dass die Kämpfe gegen sie vor den ersten dakischen Krieg fallen müssten. Dadurch dass solche Barbaren im Jahre 101 unfern Tapae, und 105 bei Pontes friedlich zu Trajan kommen, wird absolut nicht ausgeschlossen dass Leute desselben oder eines verwandten Volksstammes fern im Osten, nah dem Schwarzen Meere im J. 108 oder selbst früher einen Einfall in die minder bewachten Landschaften südlich der Donau machten, wie Daker- und Sarmatenscharen im Winter 101/2, dem in Pontes weilenden Trajan um vieles näher, in Untermösien einfielen. Gab es doch bei den Dakern, wie später bei Quaden und Markomanen, Romfreunde so gut wie Romfeinde; warum nicht auch bei den Bastarnern oder wie die Haarknotenträger hiessen? Die aus dem J. 109 datierte Inschrift des Tropaeum und die damit combinierte undatierte des Soldatendenkmals sagen uns dass Trajan (da Praetorianer unter den Gefallenen sind) dort im J. 108/9 einen Einfall (drum Mars Ultor) zurückzuschlagen hatte. Was liegt näher als an diesem Einfall z. T. dieselben Völker beteiligt zu denken mit denen früher Crassus zu tun hatte.

Bei den Römern ist in Tracht und Bewaffnung am Tropaeum manches anders als in der Säule, niemand leugnet das. Aber wer könnte beweisen, dass nicht Trajan diese Modificationen der Bewaffnung eigens für den Gegner mit seinem gefährlichen Sensensäbel angeordnet hätte: den steileren Helm mit stärkerem Nackenschutz, Schienen an Armen und Beinen, Laschenreihen unten am Ketten- und Schuppenpanzer, wogegen der Schienenpanzer mit dem *cingulum* (2) ebenso wie alle technischen Arbeiten, bei denen er an der Säule hauptsächlich erscheint, nicht vorkommt. Andres mag bequemerer Ausführung schuld gegeben werden, wie das Weglassen

(1) Tocilesco in den Verhandlungen der Kölner Philologenversammlung sagt es nicht.

(2) Die 'seltsamen Unrichtigkeiten', deren mich F. II 274, zeiht, schreibt nur sein Versehen mir zu.

der Felle bei Bläsern und Fahnenträgern, die nun barhäuptig auftreten, oder die meist (doch s. Metope 13!) rasierten Römer: 'Rasierzwang' gab es natürlich auch unter Augustus nicht; das zeigen die Lictoren der Ara Pacis.

Aus dem was Dio von den Kämpfen des Crassus erzählt ist, trotz F.'s emphatischen Versicherungen, auch nicht ein einziger individueller Zug in den Tropaeumsreliefs wiederzuerkennen. Gegner der Römer unterscheidet F. daselbst zu besserer Uebereinstimmung mit Dio jetzt (III 495) vier Volkstypen; doch verhalten sich von ihnen II und III grade so wie Pileati und Comati der Daker. In den Kampfesbildern unterscheidet man sogar nur zwei, die fast immer zusammen kämpfen, wie bei Dio nie. Wie kann man ferner in Met. 8 die wandernde Heerde in einer Höhle eingesperrt denken? Wie in 32 die Römer im Walde wartend sehen und nicht vorrückend? Wie in 31 den unten stehenden Römer für den im Walde Versteckten halten und nicht vielmehr den vom Baum herab schiessenden Gegner? Wo bliebe die Haupttat des Crassus, die Tötung des feindlichen Königs mit eigner Hand? In welchem Zeitpunkt gestatten überhaupt die beständigen raschen Bewegungen des Crassus den zur Erbauung des Tropaeums nötigen Aufenthalt?

Benndorf hatte mit den Reliefs am Tropaeum die des augustischen Bogens von Susa verglichen, um beide als Werke militärischer Arbeiter solchen von Künstlern oder auch nur geschulten Kunsthandwerkern gegenüberzustellen. F. entdeckt einen durch die Legionare von Norditalien aus weithin verbreiteten Kunststil, der gegen Ende des 1. Jhdts. n. Chr. bereits absterbe, und er erkennt diesen selben Stil an beiden genannten Denkmälern. Folge ihm wer kann und opfere das inschriftliche Zeugniss seinem Stilgefühl. Andre werden der Meinung sein, dass dieses Stilgefühl trügen muss, da jene Werke überhaupt keinen Stil haben, und wenn einen, jedenfalls einen ganz verschiedenen: man beachte doch nur das Grössenverhältniss von Mensch und Tier in beiden; oder wie die Ohren an Köpfen vom Tropaeum sitzen (bei F. III Taf. IV-VII) und wie an solchen vom Grabreliefs (ebenda Taf. IX f.); oder die tiefliegenden stark beschatteten Augen dort mit den 'starr und glotzend aus starren Lidern hervortretenden' hier, ein Unterschied der selbst bei den von F. Taf. XII zusammengestellten Ochsenköpfen zum Greifen ist. Wer unbefangen die Gesamterscheinung der Figuren am Tropaeum mit solchen an Susabogen und Trajanssäule vergleicht, der wird m. E. zugeben, dass sie nicht jenen sondern diesen ähnlich sehen.

E. PETERSEN.

Abgeschlossen am 31. August.

EIN NEUES A B C-DENKMAL.

Fig. 1.

Die oben abgebildete Inschrift bemerkte ich Anfang d. J. bei einem Besuche des Museo Nazionale in Neapel in einem der als Magazin dienenden Innenhöfe: sie befand sich, wie mir A. Mau freundlichst mitteilt, früher in der Sammlung de Criscio in Pozzuoli; im Museum ist sie seit cr. 1896. Hrn. Director Pais sei für die Erlaubnis zur Publikation auch hier bester Dank gesagt. Die Tafel, 0,60 × 0,95 m., ist gelbgeaderter weisser Marmor (*giallo brecciato*); die Buchstaben, 9 cm. hoch, sind von vorzüglicher Ausführung, der besten Epoche (Trajan — Hadrian) des zweiten Jhdts. n. Chr. angemessen. Die ganze Inschrift war auf Bemalung berechnet, wie sich daraus ergiebt, dass von den Schlangenbildern das rechte nur zum Teil in den Stein eingeritzt ist, die fehlenden Stücke ohne Zweifel in Farbe ergänzt waren (1).

Dass das Alphabet nicht etwa Probestück eines Steinmetzen, sondern sacralen Charakters ist, zeigt der Bildschmuck welcher

(1) Die Schuppen sind auf beiden Schlangen vollständiger dargestellt als, durch Versehen des Zeichners, auf obigem Facsimile

die Inschrift umrahmt: zwei gekrönte Schlangen. Sie verweisen uns auf einen der in Puteoli so zahlreichen orientalischen Culte (s. Dubois, *Mél. de l'École fr.* 1902, S. 23 ff.). Die Schlange freilich kommt in vielen solchen Culten vor (s. z. B. Kan *de Jovis Dolicheni cultu* p. 36 n. 4; Dobrusky, *Matér. pour l'Archéol. en Bulgarie* p. 63). Aber das Alphabet als geheimnisvolle Zauberformel ist mit Sicherheit bisher nur im Cult des Juppiter Dolichenus nachgewiesen (S. meine Bemerkungen in Lehmanns Beitr. zur A. G. 2, 235 n. 7), dessen Vorhandensein in Puteoli auch anderweitig bezeugt ist (*CIL.* X 1575. 1576). Aus Neapel stammt eine ganz analoge Inschrift (*Not. d. Scavi* 1894, 173):

Α Β γ δ ε ζ η ϑ ι κ λ μ ν ξ
Ο Π Ρ C Τ Υ Φ Χ Ψ ω
ΚΕΛΕΥCΑΝΤΟC ΤΟΥ ΘΕΟΥ

die wenigstens so viel zeigt, dass das göttliche Wesen, dem dies Anathem dargebracht wurde, männlich und nicht weiblich war: es ist mir also das wahrscheinlichste, dass auch die obige Tafel von einem Dolichenus-Verehrer seinem syrischen Numen dargebracht worden ist.

Es wird bei dieser Gelegenheit nicht unangebracht sein, auf die ganze Gattung der sogenannten 'A B C - Denkmäler' einen Blick zu werfen. Die christlichen Monumente dieser Art hatte de Rossi *Bull. di archeol. cristiana* 1881, 125-146 mit der ihm eigenen Gründlichkeit und umfassenden Sachkenntnis besprochen, dabei auch über die verwandten heidnischen Denkmäler manches Licht verbreitend. Ueber griechische Alphabetvasen hat Kalinka, Mitth. des Athen. Instituts 1892, 101 f. eingehend und sorgfältig gehandelt. Auf beide Vorgänger fussend, das von ihnen beigebrachte Material mit manchem eigenen, besonders aus der mystischen Litteratur der Zauberpapyri u. s. w. vermehrend, hat neuestens A. Dieterich (Rhein. Museum LVI 1901, 77-105) die ganze Denkmälergruppe aufs neue behandelt. Er kommt zu dem Resultate: « die Verwendung der Buchstaben als Zauberzeichen führt uns an die Schwelle jener Zeiten, da es eine geheime grosse Kunst war, die Schriftzeichen zu handhaben; sie lässt sich verfolgen von den Urzeiten durch die verschiedensten Religionen, bis ins Christentum hinein, bis in unsere Tage ».

Die Untersuchung Dieterichs imponiert durch die umfassende Belesenheit, mit der die Beispiele aus den entlegensten Quellen zusammengebracht, durch die Geschicklichkeit, mit der sie gruppiert und durch die Bestimmtheit, mit der die Folgerungen ausgesprochen werden. Trotzdem scheint mir ihr Endresultat äusserst zweifelhaft. Ein Bedenken wird sich dem Leser bei der Lectüre schon von selbst aufdrängen. Nach Dieterich handelt es sich um einen Glauben oder Aberglauben, der durch alle Jahrhunderte nachweisbar und auf den manigfachsten Gebieten des Lebens wirksam gewesen sein soll. Mit dem Alphabet, meint er, habe man die Häuser der Lebenden vor bösem Zauber, die Gräber vor Entweihung geschützt; anderseits sei das Alphabet als Defixionsmittel, um Feinden zu schaden verwandt u. s. w. Wie kommt es, dass von diesem Brauch sich nicht der geringste Niederschlag in unserer Litteratur erhalten hat? » Kein Schriftsteller spricht von diesen rätselhaften Alphabetreihen « sagt Dieterich selbst (S. 89). — Aber er führt eine stattliche Menge monumentaler Zeugnisse für seine These an, indem er gleichzeitig für deren Erklärung das Prinzip aufstellt « für alle gleichartigen Denkmälertexte solcher Reihen muss e i n e Erklärung passen, und kann nur so ihre Richtigkeit beweisen ». Nun ist dies Prinzip an sich höchst bedenklich und Dieterich selbst ist genöthigt, es zu durchbrechen, wo er auf neuere Zeiten, in denen wir klarer sehen, zu sprechen kommt. Was aber die einzelnen Denkmäler betrifft, so sind seine Angaben öfters der Berichtigung bedürftig, wie im folgenden an einer Nachprüfung der lateinischen gezeigt werden soll.

Die von Dieterich zusammengestellten lateinischen Monumente lassen sich in zwei Gruppen scheiden: erstens wirkliche *tituli*, mehr oder minder sorgfältig eingegrabene Inschriften auf Stein und Metall, zweitens Graffiti, Kritzeleien auf Wandstuck oder auch auf nassem Thon von Gefässen und Ziegeln. Die Inschriften der ersten Kategorie, mannigfaltig in der Form, höchst verschieden nach Entstehungszeit und Ort, betrachtet D. als ein besonderes Beweismittel für seine These, das Alphabet stehe da « als zauberkräftige mystische Zeichenreihe, als Abwehr der Dämonen und übeln Zaubers, oder als wirkungsvoller Geheimspruch ». « Giebt es eine andere Erklärung » — fragt er S. 95 — « die zugleich diesen Schmuck der antiken Graburne und des christlichen Reliquienkastens, des

heiligen Taufgefässes und der Grabplatte im Columbarium mit dem Zusatze D. M. aufhellt? ».

Leider sind diese Beweistücke durchweg hinfällig, da sie den von Dieterich supponierten Charakter nicht haben: nicht Graburne sondern Krug, nicht Grabplatte sondern Marmorfragment, nicht Reliquienkasten sondern Schatulle wären die richtigen Bezeichnungen. Sehen wir die einzelnen Stücke an.

Die « Grabplatte aus dem Columbarium » (1) ist eine aus zwei Fragmenten zusammengesetzte Marmortafel, die 1861 in vigna Aquari an der Via Latina gefunden ist (*CIL.* VI 6831). Sie enthält auf jeder Seite vier regelmässige Alphabete, in folgender Anordnung:

Vorderseite:

a	*b*	
A B C D E F G H	I K L M N O P Q R S T	*u x y z*
A B C D E F G H	I K L M N O P Q R S	*t u x y z*
A B C D E F G H I K L M	N O P Q R S T V X Y Z̄	
A B C D E F G H I K L	M	
N O P Q IIII		

Rückseite:

b	*a*
a b c D E F G H I K L M N O P	Q R S T V X Y Z̄
a b C D E F G H I K L M N Q P	Q R S T V X Y Z̄ Z̄ Z̄
C A B C D E F G H I K L M	N O P Q R S T V X Y *sic*
C A B C D E F	G H I K L M N O P Q R S T
	V X Y Z̄ D · M · S

Die Disposition der Buchstaben lässt klar erkennen, dass die Alphabete erst auf die Platte geschrieben sind, nachdem dieselbe schon rechts unten (resp. auf der Rückseite links unten) gebrochen war (1). Ein solches Marmorstück kann natürlich nimmermehr eine

(1) Dieterich hat, obwohl er das Corpus citirt, nur Henzens erste unvollständige Publication (*bull. dell'Ist.* 1862, 29, wo nur Fragment *a*) benutzt. Der Rest vor A im Anfang der vierten Zeile der Rückseite könnte zu einem Interpunktionszeichen gehört haben.

Grabplatte gewesen sein; es ist vielmehr, wie de Rossi (*bull. crist.* 1881, 130) einleuchtend erklärt hat, ein als wertlos weggeworfenes Stück Marmor, auf dem ein Steinmetzlehrling seine Schreibübungen gemacht hat. Freilich glaubt D. dagegen einen entscheidenden Einwand zu haben. « Hat der Steinmetzlehrling », fragt er S. 82, « auch die Buchstaben D . M . S. am Schlusse der letzten Reihe mitgeübt? ». Ich glaube, de Rossi würde unbedenklich mit ja geantwortet, und den Frager z. B. auf das Aushängeschild eines römischen *marmorarius CIL.* VI 9556 (in der Galleria lapidaria) verwiesen haben, welches lautet: *DM. titulos scribendos vel siquid operis marmorari opus fuerit hic habes.* — Neun Zehntel der Aufträge, die der römische *scarpellino* bekam, mögen mit den ominösen Buchstaben D. M. angefangen haben! Dass aber ein Stein, der in einer Nekropole gefunden wird, desshalb noch kein Grabstein ist, liegt auf der Hand: und wo der Aquarische Stein gefunden ist, ob im freien Lande oder vermauert oder sonst wie, wissen wir nicht.

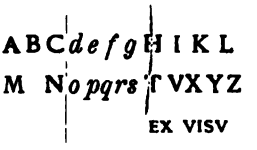
Gleich schlecht steht es mit dem « Reliquienkästchen » (2), das als apotropäischen Schmuck das Alphabet viermal in Kreisen angeordnet, tragen soll. Es handelt sich um die *bull. crist.* 1880 Tf. VII abgebildeten Beschläge eines Kästchens, um dessen Schlüssellöcher sich viermal das Alphabet von A-Z findet; zwischen den Kreisen steht VIVAS · IN · DEO. Dass es sich hier einfach um ein Sicherheitsschloss handelt, dessen Zuhaltungen mit Hülfe der vier Alphabetscheiben gestellt werden konnten, haben ausser de Rossi a. a. O. auch Sachkenner wie Mau und Martinetti (*bull. dell'Istituto* 1880, 132) angenommen. Nach Dieterich (S. 86) soll die Inschrift VIVAS · IN · DEO « auf einen Zusammenhang mit Tod und Grab hinweisen »: was niemand der christliche Epigraphik kennt, zugeben wird (s. De Rossi *bull. crist.* 1880, 172 f. und D. Cabrol, *Dictionnaire des ant. chrét.* I, 250 f). Es handelt sich um ein besonders wohl verschlossenes Geld- oder Schmuckkästchen; von einer Bestimmung als Reliquienbehälter ist keine Spur. — Dem gleichen praktischen, nicht mystischen Zweck diente die *bull. crist.* a. a. O. Fig. 2 abgebildete Schlüssellochplatte (3) mit dem Alphabet zwischen zwei Kreisen.

Endlich die in Karthago gefundene « Taufkanne » (4). Diese ist ein roh gearbeitetes und roh verziertes Thongefäss, welches auf

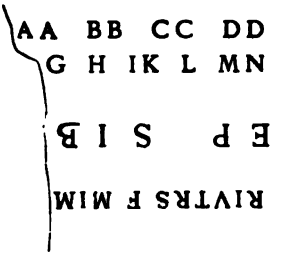
dem Halse das Kreuz, links und rechts davon zwei Fische, unter dem Querbalken des Kreuzes aber die Buchstaben

zeigt (Abb. bei De Rossi, *bull. crist.* 1880 Tf. VIII, Erläuterung 1881, 125 ff.). Die Anordnung macht es wahrscheinlich, dass der Töpfer an das dachte, welches ja oft in dieser Stellung erscheint. Die Kanne ist ferner nicht « unter den Resten eines Baptisteriums » (Dieterich S. 85), sondern in einem Brunnen 34 m. vom Baptisterium, zusammen mit Lampen-, Vasen- und anderen Scherben gefunden. Und das Baptisterium ist, wie de Rossi selbst hervorhebt, für die Taufe *per immersionem* construirt; selbst die Möglichkeit zugegeben, dass der Krug einmal bei der heiligen Handlung gedient habe, bleibt doch die Annahme gänzlich willkürlich, dass er besonders für diesen Zweck gemacht sei.

Ehe wir die « Graburne » betrachten, wird es erforderlich sein, die übrigen von D. angeführten Steinschriften zu mustern. Darunter ist der sacrale Zweck ohne weiteres klar für den (5) Stein von Carnuntum (Archaeol. epigr. Mitth. XVI, 1893, 178; *CIL.* III S. n. 11186 vgl. p. 2281) mit



der in einem Dolichenus-Heiligthum gefunden ist. — Hingegen ist nicht minder klar ,dass das Fragment (6) aus Lambaesis (*CIL.* VIII, 3317) auf der Rückseite eines Pilasters mit Kapitell



wiederum nur Schreibübung eines Steinmetzen ist. Die grossen Buchstaben in der Mitte erinnern an ET SIBI, was als Schluss von Grabschriften ebenso häufig ist, wie D . M . S . als Anfang. Ebenso wenig kann ich einen Grund sehen, das bei Aquileia gefundene Säulenstück (7), auf dem in schlechten Buchstaben das Alphabet A-Z eingeritzt ist (Archaeol. epigr. Mitth. 1881 p. 124 u. 16; Pais, *suppl. vol.* V 218) für etwas anderes zu halten als für eine Schreibübung.

Zweifelhaft bleibt der Charakter zweier rechteckiger Steinstücke, aus der Sammlung Hernandez in Trapani, die Mommsen (*CIL.* X, 8064, 1, 2) als *formae lapideae* bezeichnet. (8) Vereinigt man beide, wie beistehende Figur zeigt (1) so erhält man zwei Alphabete von 22 Buchstaben, das eine Mal zu 10 + 12, das andere

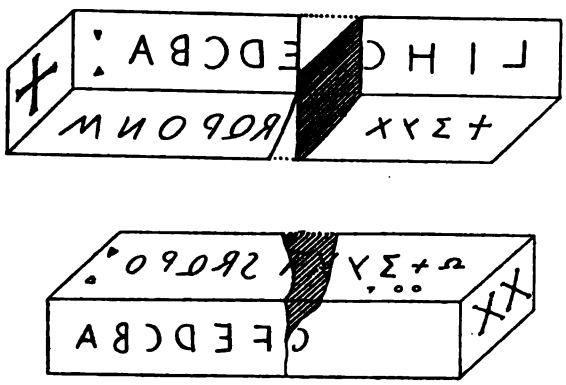


Fig. 2.

zu 12 + 10 gruppiert. Ob sie überhaupt antik sind und zu welchem Zweck sie gedient haben, bleibt unklar. Wie vorsichtig man sein muss mit derartigen Stükken, zeigen die verschiedentlich als antik publizierten Stäbchen und Würfel mit der rätselhaften Inschrift: NH, LS, ND, TA, SZ, NG, deren Auflösung man Eph. epigr. VIII, p. 527 nachlesen kann.

(1) Mommsens Originalabschrift lag mir durch Dessaus freundliche Vermittelung vor. — In der letzten Zeile ist nach ɔ zu ergänzen *h i l m n*, obwohl Mommsen keine Lücke oder Verletzung angiebt. Das V fehlt in beiden Reihen nur zufällig.

Es bleibt (9) die Platte aus Verona (*CIL.* V, 3892), welche in runden Vertiefungen je einen Buchstaben zeigt:

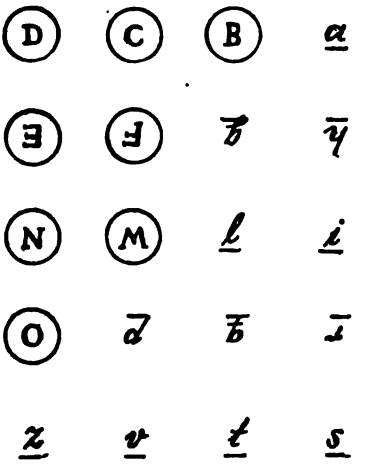


Fig. 8.

(Mommsens Abschrift; die jetzt verlorenen Buchstaben B, M, O nach Venturi, *storia di Verona* I, 195: das Original ist leider, nach freundlicher Mitteilung D. Antonio Spagnuolos, in Museo civico nicht mehr aufzufinden). Die eigentümliche Anordnung der Buchstaben (welche mit dem gleich zu erwähnenden römischen Fragmente n. 11 stimmt) lässt mir auch hier eine sacrale Verwendung möglich erscheinen.

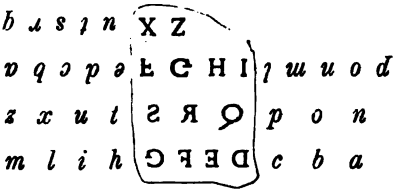
Diesen Inschriften hinzuzufügen sind nun drei weitere, die Dieterich unbekannt geblieben sind. Erstens (10) die i. J. 1901 im Kloster S. Francesca Romana gefundene Platte mit

i	O · M · D
a b c d	E F G H I K L M
n o p q	R S T V X Y Z

(von mir herausgegeben in Lehmanns Beiträgen zur A. G. 2, 235 p. 7): wie die Anfangszeile bezeugt, ein Anathem an Dolichenus. Sodann (11) ein Fragment einer Marmorplatte im Magazin der Diocletiansthermen, beiderseitig beschrieben:

Vorderseite (Buchst. 0,018):

Rückseite (Buchst. Z. 1. 2 hoch 0,008, Z. 3. 4 hoch 0,01):



Die Art wie hier das Alphabet von 22 Buchstaben (ohne K und Y) in linksläufiger Schrift sich findet, legt allerdings die Vermutung nahe, dass es zu mystischen Zwecken verwendet gewesen sei. — Als letztes (12) führe ich ein Fragment einer grossen Marmortafel im Antiquarium des Orto Botanico bei S. Gregorio an, welche in schöner Schrift nur die 6 cm. hohen Buchstaben enthält

Fassen wir unsere Beobachtungen über diese erste Gruppe zusammen, so ergiebt sich:

Sacrale Bestimmung haben, ausser dem an der Spitze stehenden Puteolaner Stein, sicher n. 5. 10, vielleicht auch 9. 11.

Praktischen Zweck haben 2. 3.

Schreibübungen sind 1. 6. 7.

Unsicher bleiben 8. 12.

Von den sicher sacralen sind zwei Votive an Dolichenus; auf orientalischen Geheimkult weist durch seinen Bildschmuck der Puteolaner Stein, durch linksläufige Schrift wohl auch der Veronenser n. 9 und der römische n. 11. Von einem Zusammenhang mit Unterwelts- und Totencult ist nichts nachzuweisen.

Den Uebergang zu den Graffiti mag der merkwürdige Stein aus dem Circus Flaminius bilden, der von de Rossi (*bull. crist.* 1881,

136; *IChr.* 2, p. 48) und vollständiger von mir (in diesen Mitth. 1894, 92; *CIL.* VI, 29840 *a*) herausgegeben ist. Dieterich, der nur die Publikation de Rossis kennt, legt Wert darauf, dass das lateinische Alphabet nur bis X reicht: das sei das « im Zauber festgebliebene altertümliche Alphabet ». Er hat dabei übersehen, dass der Stein nach X verletzt ist, und dass dem Raume nach zu schliessen die Buchstaben Y und Z nicht gefehlt haben. Uebrigens gehört die Inschrift, wie ich a. a. O. auseinandergesetzt habe, nicht ins VI. oder VII, sondern erst ins VIII. oder IX. Jhdt. n. Chr.

Die umfangreichste Gruppe der Graffiti liefert natürlich Pompeji. Zu den vol. IV n. 2514-2549 *c* verzeichneten Alphabeta kommen in den Addenda desselben Bandes die n. 3206-3222; die Supplementa, welche mir durch Mau's Freundlichkeit zugänglich sind, werden über fünfzig weitere, griechische und lateinische, Reihen bringen. Seit Nissens und Zangemeisters einleuchtender und naturgemässer Erklärung hat Niemand daran gezweifelt, dass diese Alphabete von Müssiggängern, namentlich von Kindern, eingekratzt seien: eine verhältnismässig grosse Zahl stehen in geringer Höhe über dem Boden. Dieterich will auch diese Kritzeleien in den Bann seines « Alphabetzaubers » ziehen. « Es hat », sagt er S. 98, « immer Verlegenheit bereitet (wem?), dass die lateinischen pompejanischen Wandalphabete alle mit X schliessen, obwohl es doch sicher ist, dass die meisten von ihnen geschrieben wurden, als längst Y und Z im Gebrauche waren. Eine seltsame Methode in der Hartköpfigkeit der pompejanischen Schuljungen, über ein Jahrhundert kein Y oder Z zu adoptiren! » Damit wird ignoriert, dass, wie Zangemeister längst *CIL.* IV p. 164 bemerkt hatte, nicht nur Kaiser Augustus sein Alphabet mit X beendigte (Sueton. Aug. 88), sondern auch der Fachmann Quintilian zwei Dezennien nach dem Untergange Pompejis das X als *nostrarum ultima* bezeichnet. Es wird ignoriert, dass ein grosser Teil der Alphabete die Anordnung AX BV CT DS usw. zeigt, welche, wie Cavedoni (*bull. dell'Ist.* 1853, 163) aus einer Stelle des Hieronymus nachgewiesen hat, einer bekannten Schreibübung in römischen Schulen entspricht. Die für die Beurteilung so wesentliche Tatsache, dass die Zeichen sehr häufig am untersten Teile der Wand stehen, wird erwähnt, ohne dass zur Widerlegung der Vorgänger ein Versuch gemacht wird. Schliesslich: Dieterich spricht von der

« erstaunlich grossen Anzahl » der Alphabete auf pompejanischen Wänden. In Wirklichkeit sind vollständige Alphabetreihen ziemlich selten: vier Fünftel aller im Corpus gesammelten brechen nach dem achten, fünften, vierten, zweiten Buchstaben ab. Wie erklärt es sich Dieterich, dass nur so selten die löbliche Absicht, ein Haus durch eine altertümliche Alphabetreihe vor bösem Zauber zu bewahren, nicht vollständig zur Ausführung gekommen ist? Denn Vollständigkeit gehört ja zum Zauberspruch. — Ich glaube eher, dass in den meisten Fällen dem jungen Schreibkünstler die Sache zu langweilig geworden ist — wenn ihn nicht eine kräftige Ohrfeige des Atriensis in seiner litterarischen Tätigkeit unterbrochen hat! — Wie die apotropäischen Symbole aussahen, durch die der alte Pompejaner sein Haus vor dem *malocchio* zu schützen suchte, wissen wir doch gut genug — sie sind, wie das der Zweck mit sich bringt, auch ganz anders augenfällig, als die fein gekritzelten, nur mit Mühe zu entdeckenden Alphabetreihen.

Kurz hinweggehen kann ich über die Alphabete, die sich auf Ziegeln vor dem Brennen eingegraben finden (*CIL.* III p. 962. III S. 11453. Arch. epigr. Mitth. VIII 46. Brambach *CIR.* 110): sie haben mit Alphabetzauber ebensowenig zu thun, wie das gelegentlich auf einem Ziegel eingeritzte *Arma virumque cano* mit der Verwendung von Vergilversen zu mystischen Zwecken. Ein Wort aber muss noch gesagt werden über das gleichfalls vor dem Brennen eingeritzte Alphabet auf einem kleinen in Maar bei Trier gefundenen Thongefässe (Korr. Bl. der Westd. Ztschr. 12, 1893 p. 201 ff.) Hier steht das Alphabet am unteren Rande des Kruges, die Buchstaben kopfüber; um den Bauch des Gefässes in richtiger Stellung die Worte

ARTVS FVTVTOR
ART LIGO DERCOMOGNI FVTVTOR

dies alles vor dem Brennen in den nassen Thon eingegraben; hinter der Doppelzeile, mit einem spitzen Instrumente nach dem Brennen eingeritzt, APRILIS FESTO (?). Für Dieterich ist dieses Gefäss ein Hauptargument. « Es handelt sich », sagt er S. 81 « um einen Defixionszauber und es muss hier ausdrücklich bemerkt werden, dass das Gefäss auf dem römischen Gräberfeld ausgegraben ist »; später figuriert es nochmals als « heidnische Graburne », deren Al-

phabet in altertümlicheren Formen gehalten sei. Dagegen ist zu bemerken: das Gefäss ist keine « Graburne » — konnte auch, bei 17 cm. Höhe und einer oberen Oeffnung von cr. 2 cm. Dm., niemals als Aschengefäss dienen; Lehner (Korr. Bl. a. a. O.) bezeichnet es immer als « Krüglein ». Einige Buchstabenformen des Alphabets sehen etwas anders aus als die der Inschrift, haben aber keines-

Fig. 4.

wegs besonders archaische Formen; ich kann in der Inschrift nichts weiter erkennen als die müssige Kritzelei eines Töpfers, die in einer Linie steht mit den zahlreichen ähnlichen poetischen und unpoetischen Ergüssen germanischer und dacischer Ziegelstreicher. Treffend erinnert Lehner an das « vulgär-naturalistische » *billet doux* auf dem Ziegel aus Dortelweil (Korr. Bl. d. Westd. Ztschr. X, 1891, 161). — Endlich die Mainzer Urne (Becker p. 110 n. 6), über die ich der Freundlichkeit Dragendorffs und Schumachers genauere Mitteilungen verdanke, ist allerdings als Graburne verwendet gewesen; sie enthält noch calcinierte Knochenreste (1). Aber ob sie für diesen

(1) Schumacher ist geneigt, die Urne nach Form und Technik spätestens hadrianischer Zeit zuzuweisen; zusammen mit ihr gefunden sein soll eine

Zweck eigens angefertigt ist, möchte ich bezweifeln; dass das Alphabet mit seinen Interpunktionszeichen keinen andern als ornamentalen Zweck gehabt hat, scheint mir, bei der Stellung der Schriftzüge (s. Fig. 4) ziemlich gewiss.

Das Resultat unserer Nachprüfung also ist: die Monumente lateinischer Schrift wissen nichts von einem « Alphabetzauber », der sich seit Urzeiten durch alle Jahrhunderte hindurchzöge. Bestände die apotropäische Bedeutung, die Dieterich, namentlich auch in Bezug auf Tod und Grab, voraussetzt, so müssten die zehntausende von Grabmonumenten schon mehr Belege geliefert haben, als die eine « Columbarientafel », die keine ist. Mit welchem Material die Verfasser der *tabellae defixionum* arbeiteten, können wir an hunderten von Beispielen darthun; D. hat nicht ein einziges Beispiel seines Alphabetzaubers von einer bleiernen Verfluchungstafel beibringen können. Also auch die Monumente schweigen, wie die litterarische Ueberlieferung. Wir werden danach schliessen, dass jener supponierte uralte Glaube an die Zauberkraft des Alphabets wenigstens auf römischem Boden überhaupt nicht existiert hat. Aber zum gleichen Resultat würde eine Prüfung der von D. beigebrachten italischen und griechischen Alphabete führen, auf die ich nicht in gleicher Ausführlichkeit eingehen kann (1).

Münze mit *Aurelius Caesar Aug. P. Fel. trib. pot. VIII cos. VI.* Das würde den Schluss nahe legen, dass die Urne erst geraume Zeit nach ihrer Anfertigung zum Begraben verwendet worden ist.

(1) Nur auf einige Details sei hingewiesen. Unter den schriftlichen Monumenten figuriert auch eine Grabplatte aus Frascati mit

ΑΒΓΔΕΖΗΘΙΚΛΜ
ΠΟΝΤΙΙ

'*Le lettere del greco alfabeto sono tutte tagliate nella loro base da un solco rettilineo* (also getilgt)..... *l'alfabeta e il titolo sono di mani diverse*' sagt ausdrücklich de Rossi *bull. crist.* 1881, 131. Trotzdem behandelt Dieterich (S. 81) beide als zusammengehörig, und vindiziert dem Alphabet sepulcrale und mystische Bedeutung. — Und gar die Buchstaben ΑΒΓΔΕΖ auf der Schriftrolle, die ein kahlköpfiger Alter auf der pompejanischen Lampe *bull. dell'Istituto* 1871, 253 hält, sollen apotropäischen Zweck haben, während sie natürlich nichts sind als Andeutung von Schrift im Allgemeinen. Besonders willkürlich aber ist die Interpretation eines griechischen Papyrusfragments,

Freilich bleibt, nach Beseitigung aller willkürlich gedeuteten Denkmäler noch eine kleine aber merkwürdige Gruppe von Alphabetinschriften übrig, zu welcher die gehört von der unsere Untersuchung ausgieng. Sie zeigen das Alphabet als Anathem für Gottheiten. Die beiden einzigen sicheren Fälle (oben n. 5. 10) gehören dem syrischen Dolichenuskult an.

Aus dem Orient, aus Syrien und Aegypten ist in der späteren Kaiserzeit die mystische Verwendung des Alphabets auch nach dem Westen gelangt. Bessere Kenner orientalischer Superstitionen mögen uns darüber belehren, auf welchen Factoren dieser Aberglaube sich in seinen Ursprungsländern aufbaute. Es ist verständlich, wenn auch die christliche Kirche den mystischen Alphabetspeculationen — so viel sie auch davon als häretisch bekämpfte — nicht ganz fern geblieben ist. Ein klassisches Beispiel bietet der (von de Rossi *bull. crist.* a. a. O. S. 140-146 ausführlich erläuterte) rituelle Gebrauch der Alphabete bei der Einweihung einer Kirche, den auch Dieterich als effektvollen Schluss seines Aufsatzes verwendet hat. Aber wenn er schliesst « wie die Alphabete von der Kirche offiziell ausgedeutet werden, weiss ich nicht. Ich denke wir wissen genug » — so werden wir es ablehnen, dieses Wissen zu begründen auf einen angeblich in die Anfänge aller Cultur zurückführenden Alphabetzauber, statt auf eine ganz localisierte und vielleicht nicht einmal sehr alte orientalische Superstition.

Rom. CH. HUELSEN.

---

das für D. einen Eckstein seines ganzen Gebäudes bildet, indem es die Deutung der Reihen ' unmittelbar nahe legt ' (S. 95). Unter den Papyrus, die mit der Sammlung Anastasy ins Leydener Museum gekommen sind, befindet sich ein Blatt welches beiderseitig mit Reihen wie *α βα γα δα ζα — ε βε γε δε ζε* u. s. w. beschrieben ist. « Dass jenes Papyrusblatt aus dem Grabe zusammengehört mit den grossen Zauberbüchern gleichen Fundorts, die mit ihm zusammen erworben wurden, darf wahrscheinlich genannt werden » sagt Dieterich S. 50, und so wird denn das Syllabar zu einem Grabzauberbuch. — Aber Anastasy hat seine Papyri im Laufe seiner jahrelangen diplomatischen Thätigkeit in Aegypten zusammengekauft, nicht für einen ist der Fundort überliefert, und dass das fragliche Blatt mit den grossen Zauberpapyri zusammen erworben sei, ist blosse Vermutung D.'s.

ANTIKE ARCHITEKTURMALEREI.

Meine erste Reconstruction der Ara Pacis (oben 1894 S. 211ff.) gab Anlass, die gleichzeitigen Wandmalereien der römischen Häuser auf dem Palatin und im Trastevere zum Vergleich heranzuziehn. Als letzte Consequenz der im sogen. zweiten Stile waltenden Tendenz, durch auf die Wand gemalte Baulichkeiten die Wand selbst scheinbar aufzulösen, den engen Raum des Zimmers zu erweitern, zu öffnen, stellten sich dabei die in jenen Wandmalereien so beliebten Mittelstücke dar. Was hier meist unter einer zweisäuligen Prostasis — um einen griechischen Namen statt des unbequemen lateinischen 'Aedicula' und statt des modernen 'Pavillon' zu gebrauchen — sich dem Anblick darbot, erschien wie andern auch mir im Ganzen und im Zusammenhang jener vor- und zurückliegenden Gebäude, jener teils geschlossenen, teils sich öffnenden Wände als durch eine Wandöffnung gesehene Wirklichkeit, während Mau, dies ablehnend, sie als eingerahmte Tafelbilder erklärt hatte. Als ich dann acht Jahre später die Ara Pacis mit bereichertem Material abermals behandelte und dabei auch den künstlerischen Gedanken nachging, durch welche die Auswahl und Anordnung ihres ornamentalen und figürlichen Schmuckes bestimmt worden war, da trug die Vergleichung der Wandgemälde reifere Frucht. Ganz besonders deshalb, weil unsere Kenntniss jener Architekturmalerei durch die inzwischen erfolgte Entdeckung der Villa von Boscoreale sich bedeutend erweitert hatte (1). In diesen neugefundenen Malereien, meinte ich, seien uns ältere einfachere Phasen jenes 'Architekturstiles' erhalten, welche schrittweise zu jenen gesäulten Prostasen mit Ausblick, die in den römi-

(1) S. Barnabei, *La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore* Rom 1901.

schen Wandmalereien als etwas Fertiges vorlägen, den Uebergang bildeten (1).

Dem gegenüber hat Mau (oben 1902 S. 179 ff.) seine frühere Ansicht sehr ausführlich dargelegt mit einer Modification, durch die er von meiner Auffassung noch etwas weiter abrückt. Zu dem Rahmen des 'Tafelbilds', als welcher ihm schon früher die gesäulte Prostase erschien, und den er nunmehr ' Bildträger ' nennt, hat er jetzt auch noch einen ' Wandschirm ' erdacht: das Wort wird sogleich seine Begründung erhalten. Was mir und andern Prospekte oder Ausblicke sind, erklärt er nach wie vor für Tafelbilder, und keine Entwickelung führe zu ihnen von den Boscorealewänden hinüber; über die Entstehung und Bedeutung des Mittelbaus mit Bild an den römischen Wänden sei dort wo ich ihren Ursprung erkennen wollte ' absolut nichts zu lernen '. Die beste Widerlegung solcher absprechenden Behauptung wird die positive Darlegung der von Mau abgeleugneten Entwickelung im II. Teile bilden; aber auch seine eigenen Aufstellungen glaube ich vorweg in einem negativen I. Teile erörtern zu müssen, weil zwar vieles Einzelne daran in seiner Unhaltbarkeit leicht erkannt wird, über gewisse Grundvorstellungen dagegen mir wenigstens zur Klarkeit zu kommen nicht so leicht geworden ist.

Mau beobachtet und beschreibt auch die kleinsten Dinge mit grosser Genauigkeit; nur zu oft aber legt er dem Nebensächlichen mehr Werth bei als der Hauptsache. Wer das bei so phantastischen und widerspruchsvollen Gebilden tut wie es die Architekturmalereien des zweiten Stiles sind, der gelangt unfehlbar dazu die Dinge auf den Kopf zu stellen, ganz besonders wenn unrichtige Voraussetzungen hinzukommen und Einzelheiten in den Wandmalereien falsch interpretiert werden. Es tut mir leid ein so hartes Urteil auszusprechen, aber ich werde es an einigen der Beispiele begründen aus denen Mau seine Theorie vornehmlich abgeleitet hat. Die Figuren die ich citiere sind die seines Aufsatzes. Sie sind im separaten Bande leichter zu vergleichen als wenn sie hier wiederholt würden. Nur drei Stücke aus Boscoreale, hier S. 125 und 128 f., citiere ich als Fig. 5^a, 5^b und 5^c.

(1) Ara Pacis Augustae S. 148 ff.

I. Kritik der Wandschirm- und Bildträgertheorie.

1. Wandschirm. Ein Wandschirm, d. h. eine ‘ spanische Wand ’, die, mit reichem Schmuck versehen, gleichsam als Maske vor die unverzierte Wand gestellt wird, ist weder im ersten noch im zweiten Stil nachzuweisen. Solche Maskierung der Wände scheint griechischem Kunstgeschmack wenig zugesagt zu haben, wird durch schriftliche Ueberlieferung nicht empfohlen (1), und was Mau in unsern römischen und campanischen Wandmalereien dafür ausgibt ist vielmehr überall und immer die Wand selbst (2).

Im ersten Stil ist es der Gegensatz des oberen unverzierten Wandteils zum verzierten mittleren, welcher ihm die Idee eines Schirmes hervorrief, der diesen Teil decke, jenen nicht; und zwar deshalb nicht, weil er die (schmalen) Schlitzfenster nicht habe zudecken dürfen. Als ob es nicht möglich gewesen wäre, die Schlitze auch im Schirm anzubringen. Zugegeben aber dass das doch nicht möglich gewesen wäre, und dass kein andrer triftiger Grund auszudenken wäre, den Oberteil der Wand unverziert zu lassen: weshalb hätte dann der Schirm nicht wenigstens auch den unteren Teil verdeckt, dessen simples Gelb, einerlei ob es mit Mau als Holzverkleidung zu verstehen ist oder nicht, von dem Schmuck des mittleren doch ebenso absticht wie der obere (3)? Wie soll man sich

(1) Semper, Stil I² 276 ff. hat manches über Wandschirm und ausgespannte Teppiche gesammelt. Aber auch S. 283, wo er sagt, das Motiv der Wandmalereien Pompejis sei ‘ nichts weiter als die Nachahmung solcher mit Draperieen und Scherwänden ausgestatteter Stoen ’, denkt er Teppiche und Scherwände nicht *vor* sondern *anstelle* von Wänden. Dass Teppiche auch vor Wände gehängt wurden ist gewiss, und danach wurden auch Wände mit Teppichmustern bemalt, wovon früher schon Beispiele in Pompeji gefunden wurden und neuestens wieder.

(2) Man sehe doch nur die Laibungen, namentlich da wo diese Scherwände im rechten Winkel gebrochen herausspringen wie in Fig. 4 und 8, ihr Gesims in Fig. 3, 4, 5, 12 und gar die Gebälkverkröpfungen in Fig. 9, 13, 16. Nur zweimal so viel ich sehe erkennt M. auch wirklich eine Wand dahinter, S. 219 in Fig. 6 und S. 185 im Peristyl von Boscoreale, beidemal ohne Grund. Ebenda zu einer Wand von Pompeji (Gesch. IV) ist der ‘ Wandschirm ’ ihm selbst die Wand.

(3) Mau S. 181 fasst nur den Gegensatz des Oberen ins Auge, und S. 184 nennt er den Sockel von der übrigen Decoration unabhängig.

ferner den Schirm auf diesen unteren Teil gestellt denken, der, wenn eine Holzverkleidung, doch nicht genug Ausladung haben kann, noch hat, um eine spanische Wand darauf zu stellen? Auch entgeht es Mau natürlich nicht, dass der Idee einer ‘spanischen Wand’ nichts mehr widerspricht als grade die für diesen Wandteil im 1. Stil übliche Imitation von Spiegelquadern farbigen Marmors mit dem gleichfalls plastischen Zahnschnittgesims als oberem Abschluss (1).

Mau sagt S. 179, das Grundmotiv des 1. Stiles erkenne man besser in kleineren Zimmern als in den Atrien und Peristylien. ‘Besser’ sagt er, muss also doch auch in jenen das Grundmotiv noch kenntlich finden. Ich wüsste jedoch nicht, wie einer es fertig bringen wollte, an solchen Wänden wie Mau, Gesch. Taf. I, II zwischen den Pilastern einen Wandschirm zu sehen oder zu denken; und was hier unmöglich ist kann dort nicht richtig sein.

Der obere unverzierte Teil dieser Wände ist in seiner Schmucklosigkeit auf alle Fälle indifferent, und es macht für die Vorstellung wenig aus, ob man mit dem Zahnschnittgesims nur die Decoration oder auch die Wand abgeschlossen denkt. Das Letztere wird durch die weitere Entwickelung empfohlen; denn im 2. Stile sind nun faktisch solche niedrige Wände, die oben noch mitunter mit Zahnschnittgesims, meist mit einem leichteren und nicht plastisch sondern nur malerisch gestalteten Sims abgeschlossen sind, durchaus das Normale: ‘Schirmwände’ könnte man sie allenfalls nennen, keineswegs aber Wandschirme; denn immer sind sie selbst Wand, von einer ihrer Höhe entsprechenden Stärke; auch in den, irre ich nicht, zwei einzigen Fällen, wo Mau dahinter eine Wand entdeckt. Hat er sie doch auch selbst früher ‘die niedrige Wand’ genannt.

Der Zweck dem diese Scherwände in der Gesamtconception der Wände 2. Stiles dienen wird sich im zweiten Teile als ein sehr einfacher herausstellen. Dass es in antiker Architektur seit Jahrhunderten derlei Scherwände gegeben hatte, über die hinaus der Blick sich in zurückliegende Räume eröffnete, ist in meiner

(1) Mau S. 181 f. Er hat sich eine recht künstliche Entwickelung ausgesonnen, und erschliesst aus denselben Wänden 1. Stiles alle Elemente dieser Entwickelung, sowohl den Wandschirm wie die mit wirklichen Quadern verzierten Wände, wie deren Uebertragung auf den Wandschirm.

Ara Pacis S. 153 mit Beispielen belegt. Wie häufig sie grade in derjenigen Zeit und Sphäre waren, welcher unsere Wandgemälde entstammen, zeigen vortrefflich die beiden übereinstimmenden Seitenwände des *cubicolo* von Boscoreale. Darüber dürften hier ein par Worte am Platze sein, nicht blos deshalb, weil wohl noch niemand darauf aufmerksam machte, sondern auch, weil es für die Realität der in jenen Wandmalereien ausgesprochenen Baugedanken ein gewisses Zeugniss ablegt, das grade auch Mau gegenüber angerufen werden darf.

Nicht weniger als viermal finden sich, in jeder der beiden Wände (s. Fig. 5[b]) fast gleich, solche Scherwände zwischen Säulen oder Pilastern der dort übereinander aufgetürmten Gebäude: erstens bei dem tempelartigen Säulenbau sind die Säulenweiten fast bis zu halber Höhe durch Schranken geschlossen; noch höher sind solche zweitens bei der (ionischen?) Stoa daneben; drittens ist bei dem nach, links bez. rechts vorspringenden Erker die grosse seitliche Oeffnung im unteren Teile dicht, darüber durch Gitterwerk bis etwa zu halber Höhe geschlossen. Am merkwürdigsten ist viertens die unten an glatter Wand gleich neben dem geschmückten Tore herauskragende Loggia (1): unten Kragbalken, darauf ein Sockel, über welchem vier schlanke Säulen oder Pilaster Gebälk, verzierten Fries und flaches, mit Stirnziegeln geschmücktes Dach tragen. Die Pilaster sind wieder bis zu etwa halber Höhe durch Schranken verbunden. An zwei Bauten muss diese Loggia erinnern, an einen wirklichen durch ihren Aufbau, an einen imitierten durch ihr Vortreten aus der Wandfläche, und diese plastische wie jene gemalte Imitation nöthigt an reale Bauten als Vorbilder der Wandmalerei zu denken. Der wirkliche Bau ist die Ara Pacis. Sie hat an beiden Fronten dieselbe Gliederung wie die gemalte Loggia des *cubicolo*: Sockel, vier Pilaster, zwischen diesen Raumschluss unten, (scheinbare) Raumöffnung oben. Sogar die an Bukranien aufgehängten Festons und die von einem Kelch sich ausbreitenden Ranken unten und Figuren im darüber liegenden Teile kehren in gleicher Folge wie am Altarbau an der

(1) Die hier angezogenen Beispiele von Scherwänden sieht man am besten an der linken Seitenwand des *cubicolo*. Nur auf deren linkem Seitenfeld sind an demselben Haus auch noch zwei ähnliche Loggien sichtbar, gegen deren eine aussen eine Leiter lehnt.

Loggia wieder, nur hier, wegen der wirklichen Raumöffnung oben, um eine Stufe tiefer herabgerückt. Eine erstaunliche Uebereinstimmung!

Der andre nur imitierte Bau, welcher mit der Loggia gemeinsame Vorbilder hat, ist die gleichfalls doppelt, in den Fauces der Casa del Fauno (Mau, Pompeji S. 276 f. Fig. 143 links) jederseits zierlich und sauber in Stuck ausgeführte tempelförmige Loggia. Diese hat ein Giebeldach, nicht ein flaches wie die andre, aber sie kragt ebenso aus der Wand heraus und zwar ebenso, sei's zum Schutz sei's zur Beaufsichtigung, neben dem Haupttor (1).

Also Scherwände, über die man aus dem Innern von Hallen, Loggien, Tempeln hinausblickend die verschiedensten Dinge sehn konnte, waren in alter, speciell in späthellenistischer Zeit etwas sehr Gewöhnliches,

2. Bildträger. Nicht sogleich von derjenigen Form dieses vermeintlichen 'Möbels' soll die Rede sein, die Mau an den römischen Wänden das 'Tafelbild' umschliessend findet, sondern zuvor von einem mixtum compositum aus 'Wandschirm' und 'Bildträger', das er an der Hauptwand des palatinischen Trikliniums zu erkennen vermeint, ein Hauptbeispiel seiner nicht einwandfreien Betrachtungsweise (Fig. 8, *Mon.* XI, 22). Widersprüche zwischen einzelnen Teilen der Darstellung gibt es da genug, aber keinen, soviel ich sehe, der nicht auf die Incongruenz der künstlerischen Conception und ihrer Ausführung hinausliefe. Ganz andrer Art sind die Widersprüche die Mau findet, und aus denen er unhaltbare Schlüsse zieht. Ziel und Schluss seiner Argumentation ist: das Jobild sei nicht wie Wirklichkeit anzuschauen sondern als ein Tafelbild. Seine Argumente, soweit sie zunächst aus der umgebenden Architektur, noch nicht aus dem Bilde selbst genommen sind, lassen sich in folgende Sätze fassen:

1. nicht ein 'Wandschirm' stehe da sondern zwei 'isolierte', nicht bis in die Ecken reichende 'Wand'- oder 'Mauerstücke';

2. diese roten Wandstücke hätten je ein Zwischengesims, und, um sie vorm Umfallen zu sichern, wären Mauer und Gebälk

(1) Mau S. 183 vergleicht sie, wie mir scheint, nicht zutreffend mit den 'kleinen Architekturen', die im 1. Stil nur ganz vereinzelt, öfter im zweiten über der Scherwand erscheinen.

im rechten Winkel gebrochen, das Gebälk vorn von Säulen unterstützt;

3. die beiden Mauerstücke hätten keinen andern Zweck als das Tafelbild zwischen sich zu nehmen, das, in eine violette Tafel eingelassen, mit den zwei Mauerstücken eine Nische bilde;

4. diese Nische soll aber durchaus kein Fenster sein, weil sich die Architektur nicht gegen die Mitte steigere und nicht in der architektonischen Einfassung des Fensters gipfele. ' Hier ist im Gegenteil alle Sorgfalt darauf verwendet, die beiden Mauerstücke als soliden Bau (1), die Bekrönung des Bildes als leichtes sie verbindendes Holzwerk erscheinen zu lassen. Sie gehört eben nicht mehr zur Architektur; wie würde man auch in dieser einen Fries so auf die beiden Gesimsenden legen '.

Von diesen Sätzen ist auch nicht ein einziger richtig, und das Resultat auch an sich nicht annehmbar. Hier wie öfters muss ich fragen, ob Mau sich wohl einmal das als existierend vorgestellt hat was er mit seinen Argumenten zu erweisen glaubt. Welch riesiger Aufwand um ein Tafelbild aufzustellen! Also gewiss ein sehr kostbares Bild? Wie könnte man ein solches aber unvorsichtiger aufstellen? Das freilich trifft hier nicht zu was er S. 209 unbedenklich findet, dass ein solches Bild wohl oben und an den Seiten aber nicht unten einen schützenden Rahmen habe, sondern direkt auf den Boden gestellt sei; aber was schützt das Jobild rückwärts, wie es vorn durch die Mauervorsprünge geschützt ist?

Und was ist denn nun eigentlich für ein Unterschied zwischen dem so mit allem Aufgebot bekämpften ' Fenster ' und der von Mau statuierten Nische? Kein andrer als dass die Wandöffnung mir nach beiden Seiten offen, ihm rückwärts durch das Bild geschlossen ist. Wie gross ist denn ferner der Unterschied zwischen der architektonischen Krönung die Mau für ein Fenster verlangt, und dem was tatsächlich hier über der Wandöffnung vorhanden ist? Ist die Krönung mit Giebel oder *cresta* nicht wirklich vorhanden? Wie sollte sie noch stattlicher sein? Macht sie einen leichten, eleganten Eindruck, muss sie deshalb nothwendig von Holz sein? Grade für solche *creste* habe ich früher 1894 S. 220 und jetzt APA. S. 145 ein ganz ähnliches Beispiel (sogar drei-

(1) S. 198 heisst es von denselben: ' sie sind also eine Art Möbel '.

fach) in Marmor nachgewiesen. Mau hat offenbar von dem was antike Steinmetzen in Stein ausführten keine genügende Vorstellung, und seine gelegentlichen Bestimmungen des Materials, aus dem seiner Meinung nach der Wandmaler sich einzelne Teile der phantastischen Constructionen gedacht habe, sind willkürlich und auch deshalb misslich, weil es gar nicht nöthig ist, dass der Maler sich das Material eines jeglichen Teils so bestimmt vorgestellt habe. Wäre das der Fall, so würde damit die Phantastik derselben erheblich gemindert werden. Mau's willkürliche Materialbestimmungen sind aber auch deshalb misslich, weil sie meistens, wie im vorliegenden Fall, ein Theil seiner Beweisführung sind (1). Dass der Oberbau über der mittleren Wandöffnung aus anderem Material zu denken sei als die ihn tragenden Wände, ist aus der Darstellung selbst nicht zu entnehmen; dass er von Holz sei folgt gewiss nicht daraus dass sein Fries oder Gebälk sich auf ' die Gesimsenden legt '; denn niemand kann zweifeln, dass Gebälk auf Gebälk liegen soll. Aus der schmalen Unteransicht ist es deshalb nicht zu folgern weil die Perspektive grade in diesem Punkte in unsern Malereien oft mangelhaft ist; zweitens aber auch deshalb nicht, weil Stein sich sehr wohl in so dünnen Platten sägen liess.

Bei seiner Beurteilung der Nischenkrönung hat Mau aber ganz das Stück roter Wand ausser Acht gelassen, das auf der Nischenüberdachung hinter der *cresta* sich erhebt und sich oben mit dem von Wandende zu Wandende über Pilastern und Säulen liegenden Gebälk verbindet. Dies jetzt fast ganz zerstörte aber sicher ergänzte Gebälk bildet mit den Eckpilastern, neben denen aber auch noch ein Stück roter Wand steht (unten durch violette Pi-

(1) Ein charakteristisches Beispiel bei Mau S. 182. Er findet im 2. Stil statt des Zahnschnittgesimses andre, ' die zwar architektonische Formen zeigen '; aber doch vielfach deutlich als in Holz gebildet erscheinen. Daraus schliesst Mau ' dass den Erfindern (!) dieser Decorationen hölzerne Wandschirme eine geläufige Vorstellung waren '. Schade dass Mau kein Beispiel solcher hölzernen Gesimse anführt. Wenn er aber gleich darauf als Beispiel eines solchen hölzernen Wandschirms den ' Plankenzaun ' der Ara Pacis (Petersen S. 33) anführt so verstehe ich nicht recht was er denkt, ob etwa, dass der Marmorwand eine spanische Wand, und zwar eine aus Planken gezimmerte vorgesetzt scheinen solle; oder dass die Mauer selbst als leichter Schirm sich darstellte, während ich gemeint hatte, dass sie den Zaun des Gründungsfestes verewige.

laster verdeckt) und mit dem Sockel einen ununterbrochenen, den ganzen ‘ Bildträgerwandschirm ’ umschliessenden Rahmen. Dieser Rahmen hat eine gewisse Tiefe, die oben an der Kassettendecke, seitlich an der Wandlaibung im l. Durchgang, unten am Sockel deutlich zu erkennen ist. In der Wandlaibung sieht man sogar ein Fenster, so dass Hohlräume innerhalb des Rahmens zu denken sind. Mit diesem umgebenden Rahmen ist nun aber der eingebaute vermeintlich isolierte Bildträger nach unten, nach den Seiten hin und nach oben verbunden: nach oben durch den roten Aufbau über der Kassettendecke; nach unten dadurch dass er auf dem Sockel steht, und dass sogar die Gliederung des Sockels derjenigen des ‘ Bildträgers ’ durchweg angepasst ist. Nach den Seiten endlich schliesst der Bildträger mittels der violetten Türüberdeckung an den Rahmen an. Auch hier sucht Mau wieder den Zusammenhang zu negieren (S. 202). Den ‘ leichten dunkelfarbigen Holzbau ’, durch welchen die Verbindung hergestellt wird, kann man ihm wohl zugeben, das Holz eben deshalb, weil er für Spannung das naturgegebene Material war, aus dessen Leichtigkeit ‘ also keine besonderen Schlüsse zu ziehen sind. Leicht und dünn musste die Verbindung sein, weil von der niedrigen Scherwand über der Tür nur wenig übrig war, und die schwerere, hohe Krönung der Mittelöffnung zur Auszeichnung dienen sollte. Mit Erstaunen liest man dann aber bei Mau S. 203: ‘ weshalb der Maler diesen (Bildträger) durch jenen leichten Holzbau mit den Ecken verbunden hat, ist nicht recht klar; wir müssen uns damit abfinden; vielleicht schien es ihm erwünscht einen über die ganze Wand reichenden Verschluss herzustellen ’. Mit andern Worten: Mau versteht nicht recht, weshalb das da ist was nach seiner Auffassung nicht da sein darf, und was er vorher geleugnet hat, jetzt als bestehend anerkennt.

Wer nun noch einmal auf die Farbentafel blickt, wird ja ohne Zweifel auch verstehen dass das violette ‘ Holz ’ nicht nur da vorhanden zu denken wo es sichtbar wird, in den Oeffnungen, welche die roten Wände lassen, sondern dass dies nur die hier allein sichtbaren Teile einer violetten Wand sind, die von einem Ende bis zum andern geht, und vor der jederseits nicht eine sondern zwei rote Wände stehn. Von diesen steht die eine, niedrigere weiter vorn, die andre, höhere weiter zurück, unmittelbar

an der violetten, so dass zwischen den beiden roten ein Abstand bleibt. Dass dieser Abstand dicht an der Mittelöffung nicht ebenso deutlich sich darstellt wie weiter nach aussen ist einer jener Widersprüche die uns nicht beirren dürfen. Schliesslich ist doch die Dicke aller drei Wände von einem bis zum andern Ende gleich gross: die Gerade, an welcher die roten Wände unten enden, bildet die vordere Grenze, auch auf der Schwelle des l. (und r.). Durchgangs. Wichtiger noch ist zu beachten, dass dieselbe Gerade, welche, mit der Wandlaibung bündig, die Schwelle des Durchgangs hinten begrenzt, auch die Schwelle oder die violette Wand in der mittleren Wandöffnung hinten abschneidet. Also wird mit Unrecht von Mau behauptet, das Jobild sei in die violette Tafel ' eingelassen ' (1); vielmehr liegt die vordere Grenze des Jobildes genau ebenso hinter der mittleren Wandöffnung, wie das Strassenbild links unmittelbar hinter der Schwelle und Wandlaibung des l. Durchgangs.

Grade an den violetten Durchschnittsflächen dicht am Jobild macht nun Mau noch eine von seinen minutiösen Beobachtungen, denen er mehr traut als dem Augenschein des Ganzen: ' auf dieser beleuchteten Fläche ' (der unteren, im Gegensatz zu den beiden nicht beleuchteten seitlichen) ' zieht sich seitwärts an den Ecken und an dem hinteren Rande ein schmaler dunkler Schatten hin '; er bezeichne die Ecken. ' Also die Bildfläche ist nicht eine Licht- sondern eine Schattenquelle, sie ist eben eine Tafel nicht eine Oeffnung ' Die Beobachtung wird richtig sein; das Original ist zu zerstört, um sie heut nachprüfen zu könnnen, aber die Erklärung der Dunkelung längs der hinteren Kante ist es nicht. Gesetzt auch dass eine schwächer beleuchtete Horizontalfläche in Wirklichkeit, gegen eine stärker beleuchtete Vertikalfläche absetzend, gegen den Winkel hin dunkler würde, (obgleich Ueber-

(1) Ebensowenig wie hier ist das z. B. bei Fig. 6, wo Mau S. 195 es findet, oder irgendwo sonst kenntlich. Mit dem palatinischen Bilde *Annali* 1875 tav. d'agg. K, von dem Mau S. 204 spricht, hat es eine eigene Bewandniss. Das vorspringende Gesims sollte zweifellos grade die Wandöffnung markieren. Getrübt wird der Eindruck durch den dunklen Strich, der, wie so oft das Licht des Durchblicks stärker hervortreten lassen sollte, hier aber nachträglich ohne Rücksicht auf das Gesims, gedankenlos auch über dies weg gemalt ist.

legung dafür keinen Grund findet und Beobachtung sogar das Gegenteil fand, indem der Reflex sich auf der Horizontalfläche je näher dem Winkel desto stärker zeigte), so wird doch solche Feinheiten in der Schattengebung jenen Wandmalern niemand zutrauen, der beobachtet, auf wie wenige Hauptsachen sie sich in dieser Hinsicht zu beschränken pflegen. Jeder von ihnen hat seinen eigenen Maasstab; sie haben auch nicht alle gleiches Princip: einige lassen das Licht von einer Seite einfallen, andre wie durch ein Centralfenster das Licht den Schatten nach beiden Seiten hin werfen. Der Maler der palatinischen Wand, einer der tüchtigsten, gibt den Mauern, Gebälken, Sockelvorsprüngen Säulen vorn und rechts Licht, links Schatten, und begeht dabei solche Fehler, dass er z. B. die Stirn der gelben heraus springenden Gebälke, nicht beide licht, sondern die linke beschattet malt; solche Inconsequenzen, dass wohl die Sokkel der grossen Säulen, nicht aber die Unterstützungen der kleinen, auch die Säulen selbst keinen Schatten auf die Wand werfen (1). Es ist völlig undenkbar dass derselbe mit jenen problematischen ' Eckschatten ' Mau hätte den Gefallen tun wollen, die Jo als Tafelbild zu charakterisieren. Jene Dunkelungen leugne ich wie gesagt nicht; sie erklären sich aber sehr einfach aus der Maltechnik: wo immer eine beleuchtete Fläche gegen eine andre von noch lichterem Farbenton absetzt, ist die Färbung jener gegen die Grenze etwas dunkler gehalten (2); umgekehrt etwas lichter, wo sie gegen eine dunklere grenzt. Das geschieht eben des Absetzens und schärferer Markierung wegen, wie am besten die grüne Sockeloberfläche neben der für Mau so bedeutungsvollen Schnittfläche der ' violetten Tafel ' erkennen lässt. Was in dieser von Mau beobachtet wird, wiederholt sich genau in jener. Am allerlehrreichsten ist aber der Pfeiler mit dem Götterbild. Die ganze Joansicht hat, woraus ich keine Schlüsse ziehe, dieselbe Beleuch-

(1) Als Beispiel studierterer und gleichwohl inconsequenter, z. T. arg verfehlter Schattengebung führe ich *Mon.* XII, 19 (in Fig. 16 ist grade dies wenig kenntlich) an.

(2) Der gleichen Wirkung wegen sind z. B. in den esquilinischen Odysseelandschaften die trennenden Pilaster nach innen in leuchtendem Rot gemalt, nach aussen, gegen das Tageslicht in der Landschaft in dem dunklen Violett, das auch an dem andern palatinischen Bilde (vgl. S. 96, 2) als Einfassung hinzugemalt wurde,

tung wie das Strassenbild im linken Durchgang und wie die ganze Scherwand; also der Pfeiler hat vorn und rechts Licht: man sehe aber den Schattenstreif, der die lichte Vorderseite von der noch lichteren r. Nebenseite absetzt (1)

Aus der Architektur der Scherwand ergibt sich also keineswegs, dass das mittlere Bild anders anzusehen sei als die seitlichen. Im Gegenteil. Fassen wir die bunte und complicierte Architektur dieser vorgespiegelten Scherwand noch einmal im Ganzen ins Auge, um, durch ihren Reichtum und ihre Widersprüche unbeirrt, die Hauptsache auf uns wirken zu lassen. Vom Sockel bis zur Decke und vom linken bis zum rechten Ende steht alles in unlöslichem Zusammenhang, eben durch die in den Rahmen eingespannte Scherwand. Die drei hintereinander liegenden Mauern, aus denen sich diese zusammensetzt, haben dieselbe Dicke wie die Kassettendecke. Dem Vortreten des Sockels mit seinen Säulen entsprach, jetzt wenig zu erkennen und allem Anschein nach perspektivisch nicht korrekt, das vordere Gebälk dieser Decke.

Das Hintereinander der Mauern und Säulen, die Durchbrechungen oder die Oeffnungen und Durchblicke, oberhalb der Scherwand und durch dieselbe, entspringen aus dem Princip dieser Wandmalerei, dessen Entwickelung im II. Teile zu verfolgen sein wird. Leuchtet es denn nun nicht ein, das der ganze Aufbau der Scherwand stufenweise gegen die Mitte ansteigt, wo auch die Säulen höher werden und stärker vortreten, und damit eben das sich erfüllt was Mau für ein Fenster in der Mitte verlangte; dass dies Alles, in so symmetrischer Anordnung, zu den zwei seitlichen Durchblicken auch den dritten centralen heischt? Findet sich doch im Sockel unter ihm dasselbe schwarze Ornamentfeld wie unter den seitlichen. Es fragt sich also nur noch, ob sich denn durch seine

(1) Nachdem Mau aus den vermeintlichen Eckschatten bewiesen haben will, dass die Jobildfläche nicht eine Licht - sondern eine Schattenquelle, eine Tafel nicht eine Oeffnung sei, findet er S. 200 dass im 1. Durchgang, der auch nach Mau's eigener Ansicht eine Wandöffnung darstellt, die Wandlaibung und die Schwelle gleichfalls nach hinten dunkler werden. Er erklärt das auf seine Weise. Soviel aber bleibt gewiss, dass der Maler hier nicht daran gedacht hat, die Wandöffnung als Lichtquelle erscheinen zu lassen. Also fordere man es auch bei der andern nicht.

Malweise das Jobild von den seitlichen Durchblicken so wesentlich unterscheidet.

3. Das Tafelbild. Auch das Jobild selbst hat Mau eingehender besprochen als die meisten andern seiner Tafelbilder. Allerdings sind in der Reihe der Fälle, ‘ in denen ein Tafelbild in unzweideutiger Weise gekennzeichnet ist ’ (S. 195), noch zwei andre Beispiele vorangestellt. Bei keinem von beiden ist irgend ein positives Kennzeichen eines Tafelbildes nachgewiesen. Bei dem zweiten (Gesch. VIII) ist das auch gar nicht möglich, weil das Bild schon im Altertum ausgebrochen ist, und auch von Mau nichts Sicheres darüber gesagt werden kann. Bei dem ersten (Mau Fig. 6 = Gesch. V f.) wird sogar vielmehr das Gegenteil, nämlich der Durchblick, durch die Teilung der Oeffnung mittels eines Querbalkens zur Gewissheit. Wir werden dasselbe Mittel die Raumöffnung durch teilweisen Verschluss nur wirksamer zu machen, schon fast ebenso in Boscoreale angewandt finden (Mau Fig. 4). Im pompejanischen Bild ist das Blau des Himmels im oberem Abschnitt (zwischen dem Laube) dasselbe wie im unteren Abschnitt. Mau leugnet es, aber seine Abbildung (Gesch. VI) widersprich ihm. Er erkennt oben auch einen Durchblick auf den Himmel; mittels einer Interpretation, die sogleich besprochen werden soll, erklärt er indes, dieses Stück Himmel sei nicht der wirkliche Himmel, auch nicht ein Theil des Bildhimmels sondern vom Rahmenfabrikanten auf den Rahmen gemalt, zu dem auch der Querbalken gehöre. Am meisten hörbar ist noch was Mau über gewisse Bilder des Trasteverehauses sagt; auf sie wird uns der II. Theil führen.

Bei dem Jobilde legt Mau besonders auf die Verschiedenheit desselben von dem wirklichen Prospekt derselben Wand Gewicht; dadurch soll erwiesen werden, dass jenes kein Prospekt sein kann. Man wundert sich dass Mau ganz über einen Unterschied hinwegsieht, der seiner nüchternen Betrachtungsweise, wie man meinen sollte, zuerst aufstossen müsste, dass wir es nämlich hier mit alltäglicher Gegenwart nächster Umgebung, dort mit längstvergangenem in fernem Lande abgespielten mythischen Vorgange zu tun haben. Der Einwand wäre treffend gegen denjenigen der behaupten wollte, es sei bei diesen vorgespiegelten Baulichkeiten, Ausblicken u. s. w. auf mehr als einen Auge und Sinn erfreuenden Schein, also auf ernstliche, auch den Verstand gefangen nehmende Täuschung

abgesehn, woran natürlich kein vernünftiger Mensch denkt (1). Worauf Mau Gewicht legt ist dagegen, dass in dem ‘ wirklichen Prospektbild die verschwimmenden Farben der Luftperspektive, die unbestimmten Formen und Farben auch der Figuren keinen Zweifel lassen über die Absicht, dies alles als entfernt erscheinen zu lassen ’; dagegen seien im Jobilde die Figuren ‘ so klein und doch mit vollkommener Deutlichkeit jeden Details und aller Lokalfarben ’ wie man doch ‘ nie wirkliche Gestalten sondern nur die auf die Bildtafel gemalten ’ sehe. In diesen Worten ist die fernende Luftperspektive in dem einen Bilde ebenso übertrieben, wie in dem andern herabgesetzt. Alles Nebensächliche im Jobilde, wie Landschaft, selbst Götterbild und Basis ist viel weniger conturenscharf als die Häuser im Strassenbild. Mit den Figuren ist es umgekehrt: Jo, Argos und auch Hermes sind sehr viel genauer und feiner ausgeführt als jene Frauen unten auf der Strasse oder die oben sich über die Brüstung von Pforte und Altan lehnen. Diese sind ja aber auch nicht grösser als dort das Götterbild, kaum halb so gross wie Jo, also auch ferner als diese. Dass auch sie als fern gesehen sein müssten ist hier wie bei dem S. 218 besprochenen Bilde eine völlig eigenmächtige Forderung Mau's. Und liegt es nicht auf der Hand, weshalb die mythischen Figuren so viel näher gerückt und grösser erscheinen? Sie sind Individuen, jedem bekannt ihr Geschick, der Vorgang von spannendem Interesse; die andern sind gleichgültige, bedeutungslose Statisten. Aus solcher Darstellung Jo's und der beiden Gegner ist nicht zu folgern dass der Maler ‘ nicht ferne Wirklichkeit sondern ein nahes Bild zeigen wollte ’. Gibt es doch nicht blos ferne sondern auch nahe Wirklichkeit, und zwischen naher Wirklichkeit und nahem Bilde, überhaupt zwischen Wirklichkeit und Bild zu scheiden lag den Alten viel ferner als uns. Will doch Mau S. 202 sogar einräumen: ‘ durch den giebelförmigen Schnitt des oberen Rahmens soll die Vorstellung einer tür- oder fensterartigen Oeffnung erweckt werden, durch die man auf das Dargestellte hinausblickt ’. Da

(1) Ich würde daher auch keinen Anstoss an der Verschiedenheit solcher Ausblicke wie Fig. 12 und 16 nehmen, der eine ‘ in den Licht- und Farbentönen der Wirklichkeit ’ der andre in wesentlich andern Tönen, nur sicherlich nicht wie Mau meint in altertümlicher Zeichenmanier sondern denen einer Statuengruppe. Vgl. S. 102 Anm. 2 und II.

scheint in der Tat die Differenz seiner und meiner Auffassung zu verschwinden; doch hören wir, wie er dies Zugeständniss sogleich wieder aufzuheben sucht: ‘ Aber diese Vorstellung will nicht der Zimmermaler in uns erwecken; er will uns nur sagen, dass der Rahmenfabrikant oder sein Auftraggeber diese Wirkung beabsichtigte ’. Also die Geschichte unseres Bildes wäre nach Mau diese: ein Tafelbild, darstellend Jo zwischen Argos und Hermes, wird von einem Rahmenfabrikanten so eingerahmt dass das Bild wie durch ein Fenster gesehene Wirklichkeit erscheint. Also jener Mann, der vor unserm Wandmaler da war, sah das Bild grade so an wie wir; er war freilich nur ein Tischler. Dann aber kam der Wandmaler und malte das Jobild mit des Tischlers Rahmen auf die Wand. Was soll nun der unglückliche Beschauer tun? Soll er es mit dem Tischler halten oder mit dem Maler; mit jenem die leibhaftige Jo zu sehn glauben oder mit diesem —? Ja, wie hat denn nun eigentlich der Wandmaler das Bild angesehen wissen wollen? Wir sind da auf einen Gedanken, ein Argument gestossen, von dem Mau öfters Gebrauch macht. Es scheint sich da ein Zwiespalt aufzutun, über den wir noch etwas mehr ins Klare zu kommen versuchen müssen.

4. Zwiespältige Illusion. Durch Incongruenzen in einigen Prostasen, die bald zursprache kommen werden, hatte Mau sich zu einer Auffassung gedrängt gesehen, der er dann auch da Raum gab, wo sie ihm nicht gefordert zu sein schien. Die Prostasen, seine ‘ Bildträger ’, sind ihm nicht ein integrierender Bestandteil der übrigen Scheinarchitektur von welcher sie umgeben sind sondern etwas davon scharf Geschiedenes. Wie unrichtig das ist wird im nächsten Abschnitt 5 gezeigt werden; in engem Zusammenhang damit steht die Vorstellung, die er sich von solchen Bildträgern der Wirklichkeit gemacht hat. Er, der sonst an reale Vorbilder solcher Baulichkeiten, wie sie uns der 2. Stil vorführt, nicht viel zu glauben oder zu denken scheint, nimmt doch an, dass diese Bildträger mit sammt ihren Fehlern von den Wandmalern nach wirklichen copiert vorden seien. Schon früher hatte er diese Bildrahmen sich vorgestellt mit wirklichen Dreiviertelsäulen und Gebälk, deren Ergänzung mit Pilastern und Kassettendecke lediglich auf den Rahmen gemalter Schein gewesen sei. Gegen diese Annahme erhob ich (oben 1894 S. 217, 2) Einspruch: Das sei *una illusione sopra l'al-*

tra e — peggio — l'una all'altra contradicente. Mau (S. 226) weiss nicht recht wie das gemeint sei; Widersprüche seien ja doch nicht selten in jenen Malereien (1). So macht er denn jetzt noch häufigeren Gebrauch von seiner Unterscheidung von zweierlei Absicht und Willen in derselben Decoration, des Tischlers, der einen Bildrahmen als ein Gemisch von Wirklichkeit und Schein anfertigt, und des Wandmalers der einen solchen Rahmen seiner gemalten Architektur einfügt, in der nun auch das Wirkliche nur Schein ist wie das andre es vorher schon war. Also eine Unterscheidung von Schein erster und Schein zweiter Hand, von Imitation des Wirklichen und Imitation der Imitation. Wird der Beschauer das unterscheiden können? Verstandesmässig und in Worten nichts leichter als das. In Worten kann man auch von einer ' Fiction dritter Potenz ' sprechen, wie Mau S. 224. Prüfen wir ob der Anschauung dasselbe gelingt. In der bereits angeführten Wand (Mau Fig. 6 = Gesch. V, VI oben S. 99), wo Mau das erste Beispiel eines unzweifelhaften Tafelbildes findet, auf dessen Rahmen der blaue Himmel, aufgemalt, eine Illusion aus zweiter Hand wäre, sieht er rechts und links von dem ' Bildträger ' zwei farbige Statuen (ähnlich Fig. 13, s. unten S. 105) aber der Wandmaler habe sie nicht als Statuen gemalt sondern, da der vorspringende dunkelviolette Rand als Rahmen fungiere, als Tafelbilder; nur deren Verfertiger habe Statuen malen wollen. ' Also der Wandmaler zeigt uns ein Tafelbild, dessen Maler eine Statue '. Ob eine Statue ein angemessener Vorwurf für ein Tafelbild sei (2) kümmert Mau ebensowenig wie, ob denn hinter dem dunkelvioletten Rand nicht vielmehr eine Nische mit rotem Grund und eingetieftem Boden zu verstehen sei. Kann man denn aber nicht mit demselben Recht behaupten; die

(1) Auch in seiner Entgegnung hält sich Mau S. 226 an Nebensachen.

(2) Mau versucht nachzuweisen dass, wenn das Aphroditebild von Fig. 16 auch letzhin auf eine statuarische Gruppe zurückgehe, doch unser Wandmaler nicht diese sondern ' eine damals schon Jahrhunderte alte malerische Darstellung derselben ' wiedergegeben habe. Ich bedaure keines seiner kunstgeschichtlichen Urteile annehmen zu können, weder den altertümlichen Charakter der Zeichnung, noch das Unvermögen des augusteischen Künstlers, noch die Vorstellung von der Art, in der ein solcher hätte die Gruppe malen müssen; noch kann ich gar in so früher Zeit eine solche Darstellung einer Statue im Gemälde denken. Vgl. übrigens II.

Früchte in den gläsernen Vasen oberhalb jener gemalten Statuen seien nicht wirkliche Früchte sondern stellten Imitationen in Wachs oder Stein dar: ‘der Wandmaler zeigt uns Wachsfrüchte, der Wachsbildner wirkliche’? Wäre das nicht ganz wie Mau auch S. 215 (zu Fig. 9 = *Mon.* XII, 24) ‘der Wandmaler... täuscht uns den Bildträger vor, der Verfertiger des Bildträgers mindestens alles das was rückwärts der Bildtafel zu liegen scheint’?

Ein Beispiel, lehrreich zur Beurteilung dieser Fictionen zweiter und dritter Hand, liefert die Erklärung welche Mau zuletzt, S. 203 dem Architekturprospekt auf der S. 92 ff. besprochenen palatinischen Wand gibt, meinend ‘dass die Wand bei dieser Auffassung an Verständlichkeit gewinnt’. Mau nimmt daran Anstoss, dass die grosse Kassettendecke vorn ausser von zwei Ecksäulen auch von zwei Säulen dazwischen getragen würde, wogegen hinten solche Zwischenstützen fehlten. Wenn sie da also nicht aus purer Bequemlichkeit weggelassen wären, möchte er annehmen, dass die Decke rückwärts auf einer Wand läge, und dass die Baulichkeiten, welche durch die Wandöffnung und oben darüber sichtbar werden, nach der Idee des Malers nicht einen Ausblick ins Freie sondern die Imitation eines solchen auf einer Portikuswand darstellen, also wieder eine Illusion zweiter Hand. Ob die Wand nun wirklich verständlicher geworden ist?

Ehe wir darauf antworten, fragen wir noch, ob denn und in welchem Umfang eine Malerei, wie diese 2. Stiles, neben Wirklichem auch Gemaltes vorspiegeln kann. Dass diese Wandmaler, im Bestreben Palast- Haus- oder Bühnenwände darzustellen, die mit allem Reichtum künstlerischen Schmuckes der hellenistischen Zeit ausgestattet waren, neben Statuen und Reliefs auch Malereien, Gemälde wiederzugeben in die Lage kamen versteht sich von selbst. Sollen doch wahrscheinlich die vielen Darstellungen kleiner eingerahmter Wandfelder als Gemälde wirken, und ganz sicher die vielen Bilderchen die in Rahmen mit geöffneten Klapptüren auf die Gesimse gestellt zu sein pflegen. Hier jedoch weiss der Beschauer sofort was gemeint ist: er unterscheidet auf den ersten Blick die Illusion zweiter und erster Hand; so auch in einem andern Beispiel, wo der Maler sie absichtlich nebeneinander gestellt hat. Auf der besprochenen Wand (Gesch. V. VI, letztere für den Augenblick allein inbetracht kommend) sind grade unter den Glasgefässen

mit Früchten fast ebensolche Fruchtgefässe noch einmal mit fast denselben Farben gemalt: die Darstellung selbst macht es aber sofort klar, dass dort die wirkliche Vase, hier eine gemalte — wie die daneben gemalten Greifen — zu verstehen sind. Wie das Ding selbst und das Bild des Dinges zwei verschiedene Dinge sind, so sind auch Nachbildungen beider zu unterscheiden, nicht nur im Begriff sondern auch in der Anschauung.

Gilt das nun aber auch von den Fällen, wo Mau solche Unterscheidung macht? Erproben wir es zunächst an der Portikuswand, die Mau zwar nicht mit voller Entschiedenheit oder doch sehr gern im palatinischen Triclinium hinter der Scherwand sehen möchte. Der Maler der einen solchen Ausblick ins Freie auf eine Portikuswand malt, kann keine andre Absicht haben als anstatt des Raumschlusses Raumöffnung vorzuspiegeln, den Blick, statt auf nahe Schranken stossen, lieber in freie Weite schweifen zu lassen. Kann denn aber der Wandmaler, einerlei ob er die vermeintliche Portikuswand selber erdachte oder von einem andern übernahm, irgend eine andre Absicht dabei gehabt haben? Mit andern Worten: in diesem Falle wäre die Illusion erster und die zweiter Hand nicht zu unterscheiden; dann aber wird man nicht aus zweiter Hand nehmen wollen was man aus erster haben kann, und auch der Künstler kann unmöglich die indirekte der direkten Wirkung vorgezogen haben. Für den nüchternen Verstand bleibt die Wand freilich Wand und alles drauf Gemalte farbiger Schmuck, und wenn er nun einen Teil des Schmukkes als Wandschirm-Bildträger zu sehen sich gewöhnt hat, so mag er ja froh sein im Uebrigen die Wand zu erkennen, vor der nun schön bestätigend, der Schirm steht. Der nicht phantasielose Beschauer wird dagegen in Anschauung unmittelbar verstehen was der Künstler ihm zeigen will; eine niedre Wand mit reichen Schmuck quer eingespannt in eine weitere, aus gleichen Elementen aufgebaute Einfassung, zwischen beiden durch hier und dort die Aussicht sich öffnend, nicht wieder auf eine Wand sondern ins Freie.

Auch in den Fällen aber, für die Mau das Argument der Illusion erster und zweiter Hand eigentlich ersonnen hat, ist die Unterscheidung nicht möglich, für den Beschauer so wenig wie für den Maler. Wie soll man denn an einem auf die Wandfläche gemalten Bildrahmen erkennen, das an dem wirklichen Bildrahmen, den nach Mau's sehr anfechtbarer Voraussetzung der Wandmaler

als Vorbild im Auge hatte, ein Teil seiner Architekturform körperlich, der andre auch schon nur auf die Fläche gemalt war? ‘ Daran dass nicht alles stimmt ’ wird Mau antworten. Ist denn aber dafür nicht eine sehr viel einfachere Erklärung die überall vor Augen liegende Tatsache, dass die Maler welche diese Wände ausmalten ihr Wollen nicht immer durchzuführen imstande waren, zu deutlichem Beweise, dass sie, wie geschickt auch immer, nur unselbständig die Muster reproducierten, die Grössere ihnen hinterliessen. Also etwas scheinbar Aehnliches wie Mau will, aber schon mit dem Hauptunterschied, dass bei ihm der Wandmaler der Bessere ist, der (auch nur für gewisse Teile) die Fehler seines Vorgängers nicht ganz beseitigen kann oder will. Wir müssen auch dies noch an einigen Beispielen prüfen.

Am leichtesten versteht man was Mau will und wie verfehlt es ist an dem Bildträger der hellen Wand, seiner Fig. 13 = *Mon.* XII 23. Auch hier berechtigt durchaus nichts, auch nicht die Grade des roten Sockels, wovon nachher, das Bild zwischen statt hinter den grünen Anten und der Kassettendecke befindlich zu denken. Diese Prostase, die organischer als irgend eine andre mit der Architektur der niedren Wand verbunden ist, erscheint Mau in ihrem oberen Teil als ‘ ein vorn und seitwärts offener Pavillon von quadratischem Grundriss, dessen Front nur sehr wenig vor den Wandschirm vortritt ’. Wer seinen Augen traut und sieht, dass die Kassettendecke fünf Felder breit und nur eines tief ist, wird denken dass Mau hier und in andern Fällen ‘ quadratisch und rechteckig verwechselt hat ’ (1). Doch man höre weiter. Hier oben sollen die grünen Pfeiler beträchtlich hinter dem Wandschirm stehen, unten dagegen ganz oder fast in einer Flucht mit ihm: ‘ oben ist der Pavillon quadratisch, unten hat er nur ganz geringe Tiefe ’. So ergibt sich für Mau ‘ ein Widerspruch, der sich wohl nur löst, wenn wir alles was innerhalb der Säulen und ihres Gebälkes liegt als nicht wirklich vorhanden sondern auf den Bildträger gemalt denken ’, und so gelangt er zu der zweifachen oder zwiespäl-

(1) Einen ‘ quadratischen ’ Pavillon sieht Mau auch in Fig. 7 S. 220; S. 223 an einer Wand dritten Stiles, Gesch. XII; gleich zu Anfang des nächsten Absatzes aber scheint ‘ viereckiger Pavillon ’ gleichbedeutend zu sein. Ebenso spricht, Mau zu Fig. 6 auf S. 195 von einem viereckigen, auf S. 219 von einem quadratischen Pavillon.

tigen Illusion in derselben Wandmalerei: die Säulen hat der Wandmaler als wirklich gemalt, die Kassettendecke hatte gleichfalls als wirklich der Rahmenmacher gemalt, der Wandmaler aber, der sie wiedergab, hat die Decke nicht als wirkliche malen können (1). Das Unbegreifliche, Unverständliche dieser Aufstellung liegt, wenn ich nicht irre, darin, dass ein für die Anschauung Gemachtes nicht als Ganzes angeschaut und aus der Anschauung sondern aus irgend einer Sonderbeobachtung verstanden wird. Man kann getrost einen Preis aussetzen für den, welcher nach vorstehendem Referat angesichts des Originals oder der Farbentafel der *Monumenti* zu begreifen oder auch nur zu erraten vermag, wo der Widerspruch zwischen der grossen Tiefe des Pavillons im oberen und der geringen im unteren Teile aufgestochen ist, da kein unbefangenes Auge anders sehen kann als dass das auf den Anten liegende Gebälk die Fortsetzung des Wandgebälks ist, und dass Säulen wie Anten senkrecht, also oben in gleichem Abstand wie unten stehn. Also man höre: ' die ganz schmalen Schatten, die von den Säulen auf die beiden Gebälke fallen ', sie sollen beweisen, dass die Säulen oben dicht an der Wand stehn, dichter als wir nach der Ansicht des Seitengebälks annehmen müssten. Deshalb also soll der ganze Pavillon oben hinter den Wandschirm zurückzuweichen scheinen, und da dies unzulässig, wird die Malerei auf dem Bildrahmen supponiert. Hatte ich Recht zu sagen dass Mau nicht die Hauptsache vor allem ins Auge fasst, sondern auf Nebensachen das Gewicht legt, und dass er nicht schaut sondern klügelt? Ist dies hier nicht ein würdiges Gegenstück zu der Folgerung aus den ' Eckschatten ' (oben S. 96 f.).

Wenn jene Schatten der sonstigen Beleuchtung der Säulen und dem sonst wahrnehmbaren Abstand der Säulen von der Anten nicht genau entsprechen, und wenn selbst der Abstand der Säulen von den Anten oben ein wenig grösser als unten scheinen sollte (was doch wohl nur Wirkung des Säulenverjüngung ist), wer wird das irgendwie anders erklären wollen als so, dass der Wandmaler sich

(1) Vielleicht will Mau nicht alle Fälle von Fiction zweiter Hand gleich gelten lassen. Er operiert auch im 3. Stil noch damit (S. 223) und möchte das mähliche Verblassen des Wirklichkeitsscheines und der Körperlichkeit an der immer noch beibehaltenen Form der Prostase daraus erklären dass die zurückweichenden Teile derselben ' ursprünglich nur als aufgemalt gedacht waren '. Wie künstlich!

ein wenig verzeichnete? Wer wird nicht ebenso darin, dass das Rot der Sockeloberfläche nicht noch um den Bruchteil eines Millimeters zwischen den Seitenflächen der grünen Anten hinaufgeführt, sondern vielmehr schlechtweg in einer Geraden quer durch abgeschlossen ist, eine zweite geringfügige Unachtsamkeit des Malers erkennen? (1) Dass Mau auch daraus folgert: auch 'das Zurücktreten der Bildtafel hinter die grünen Pfeiler und ihren Architrav (sei) nicht als wirklich sondern als auf eine bis an die Säulen reichende Tafel gemalt', das wird nun niemanden mehr wundernehmen.

Nach dieser ausführlichen Behandlung eines Beispiels wird es genügen in kurzem auf ein paar Beobachtungen ähnlicher Art hinzuweisen, durch welche Mau in erster Linie zu seiner seltsamen Theorie von der zweifachen Illusion verleitet worden ist. Es sind zwei Wände des palatinischen Hauses *a* Fig. 10 = *Mon.* XI 23, *b* Fig. 11 = Gesch. IX. Auch hier ist beidemal der erste und letzte Eindruck der einer Prostasis mit *cresta* oder Giebel vor der Wand, die nun unterhalb der Kassettendecke nicht, wie im vorbesprochenen Fall, bis zum Gebälk offensteht sondern nur bis zu einem flachen Bogen. Also unter einer Arkade mit gesäultem Vorbau öffnet sich der Blick auf das Heiligtum. Ob dieses als Wirklichkeit oder Tafelbild anzusehen sei ist für den Augenblick gleichgiltig. Diese so einfache Auffassung geht Mau darüber verloren, dass in *a* die Verbindung von Wand mit Arkade und Wand mit Seitengebälk und Kassettendecke nicht angegeben ist, und dass in *b* das Verhältniss der Archivolte zur hellroten Seitenwand wie auch zur dunkelroten Hinterwand, sodann dieser beiden Teile zur Kassettendecke und zur Säule nicht klar und praecis dargestellt ist. So viel ist aber doch ganz gewiss dass beide Auslegungen, die Mau aus jener unbedeutenden Nebensache und ungenauen Ausführung herausklaubt, beide nicht richtig sind, wie denn auch nach Mau selbst 'keine zu einer ganz befriedigenden Lösung führt'. Die eine ist wieder, die Kassettendecke nur als gemalt (d. h. zweiter Hand) zu verstehn. Er zieht das andre vor, die Archivolte von der dunkelroten Wand abzutrennen: sie soll mitsammt dem 'Tafelbild' als dessen Rahmen nach vorn an die

(1) Eine andre Unachtsamkeit ist z. B. dass die Seitengeisa plötzlich aufhören, ganz anders als in Fig. 6.

Säule heranrücken, so dass zwischen Rahmenbild und Wand ein hohler Raum entstände (1). Da das, als wirklich gedacht, zu wunderlich wäre, wird auch hier die zweite Hand aufgeboten: wir sollen ' alles das was wir zwischen Bogen und Epistyl sehen nicht plastisch vorhanden sondern auf die Vorderfläche des Bildträgers aufgemalt denken, und dass auch der Wandmaler alles dies nicht als wirklich vorhanden sondern als gemalt vorstellen wollte ' Was hilfts? Wenn ein solcher ' hohler Kasten ', vorn teilweise mit einem Bild geschlossen, eine Absurdität ist, wie sollte der Rahmenmacher auf den törichten Gedanken verfallen sein, den Schein dieser Absurdität hervorzurufen? Nein, auch hier lösen sich alle Anstände viel einfacher. Das eingetiefte Zwickelfeld zwischen Archivolte, Gebälk und Seitenpilaster ist ja ganz regulär; am Constantinsbogen z. B. lagern darin, von jenen Gliedern eingerahmt, die Flussgötter. Der Wandmaler hat nur der Archivolte und der mit ihr gleichweit vorspringenden seitlichen Einfassung eine zu starke Erhebung gegeben; dass jedoch unter allen Umständen der bogentragende untere Pilaster und der auf ihm stehende (d. h. die seitliche lichtrote Einfassung) beide hinter der Säule stehend zu denken sind bleibt trotzdem gewiss und augenscheinlich (2).

Kurz, an den vermeintlichen Bildträgern ist nur eine einfache und einheitliche Architekturmalerei zu erkennen. Sie mag die Prostasen, mit oder ohne Arkade, nicht immer in allen Teilen völlig widerspruchslos darstellen: die Hauptsache steht jedenfalls stets unmisverständlich vor unsern Augen. Wenn an den römischen Wänden die Arkade bevorzugt ist, so spricht sich auch darin deutlich das Bestreben aus das Bild selbst als Ausblick oder Prospekt wirken zu lassen. Denn der Arkade eigentümlichste Verwendung ist zweifellos, beide Fronten frei zu haben.

5. Die Verbindung von 'Bildträger' und 'Wand-

(1) Dieser Nonsens kommt an der pompejanischen Wand, Gesch. VIII wirklich vor, aber durch antike Restauration. Wie es vordem gewesen kann man nicht sagen; dass es so wie jetzt gewesen sei sagt Mau zur Unterstützung seiner Auslegungen. Ausser diesen gibt es dafür keine Analogie. Denn bei Fig. 6, wo Mau S. 220 gleichfalls den hohlen Kasten annimmt, beruht es auch auf Augentäuschung.

(2) Mau S. 223 gelangt dahin, auch die Archivolten nur für auf den Rahmen vom Tischler aufgemalt zu halten.

schirm'. Mau hatte sich früher die Sache so vorgestellt dass der wirkliche (vom Wandmaler wiedergegebene) Bildträger oder Bildrahmen vor den Wandschirm (damals seine niedrige Wand) gestellt sei (vgl. S. 215). Jetzt scheint ihm das nicht mehr nötig (S. 217), vermutlich deshalb, weil es ein bischen viel des Voreinanderstellens wird: vor der Wand der Schirm, vor dem Schirm der Bildträger. Indes bleibt es doch öfters bei der alten Vorstellung (1), und auch diese setzt Dinge als wirklich, die ungeheuerlich anmuten: Wandschirme, die fast die ganze Zimmerwand von unten bis oben bedecken, doppelt seltsam die Existenz einer solchen von der Wand abgesonderten, auf einen leichten Schirm übertragenen Decoration, die doch lediglich erschlossen wird aus Wänden, welchen die Decoration selber anhaftet und aufgemalt ist. Gleichviel jedoch, ob der Bildträger dem Wandschirm eingefügt oder nur davorgestellt sei, immer ist für Mau Axiom die absolute Verschiedenheit beider Teile. Dass beide, Bildträger und Wandschirm, im gleichen Architekturstil ausgeziert sind stört ihn nicht: die in der Anschauung unmittelbar gegebene Einheit beider ist für ihn nicht vorhanden. In der Mehrheit der Beispiele muss Mau selbst eine engere Verbindung beider Teile zugeben, aber da sieht er Verdunkelung der ursprünglichen Idee (2). An der palatinischen Wand sind für 'die Gestaltung des Bildträgers die Motive des Wandschirms benutzt' — einerlei: in der uns vorliegenden Entwickelung dieser Malerei, wie Mau sie versteht, gibt es keinen Uebergang vom Wandschirm zum Bildträger; dieser kommt als etwas Neues und Fremdartiges hinzu, und wenn er, wie Mau sagt, die alten Motive jäh unterbricht (3), so ist das ebensowohl räumlich von jeder einzelnen Wand als zeitlich vom ersten Auftreten des Bildträgers zu verstehn. Ich werde das Gegenteil dartun und zeige im II. Teil, dass die jähe Unterbrechung der Entwickelung, hier, im I., dass die absolute Verschiedenheit von Bildträger und Wand-

(1) So z. B. S. 209, 227, und hier lässt er beide Auffassungen zu.

(2) Vgl. S. 217, 219, 226, 228 unten.

(3) S. 194: 'dagegen ist für den Mittelbau der späteren Wände doch grade das charakteristisch, dass er mit dem Wandschirm und den übrigen älteren Motiven keinerlei Zusammenhang hat, dass er sie jäh unterbricht' u. s. w.

schirm ebenso wie des Wandschirms von der Wand selbst auf Einbildung, nicht auf Wahrheit beruht.

Wie Mau die völlige Verschiedenheit beider Teile versteht sagt er S. 211 zu Fig. 9 = *Mon.* XII 24: 'ihre Motive und Gliederungen gehen in keiner Weise in einander über', ähnlich S. 219 zu Fig. 6. Unter den Gliederungen müssen voranstehn Gebälk und Fries oben, der Sockel unten. Dieser, stets unverkennbar einheitlich durchgehend von einem zum andern Ende, passt sich in seiner mit der Zeit immer reicher gestalteten Gliederung durchaus dem auf ihm Stehenden an, namentlich pflegt er mit der Prostasis herauszuspringen. Die unbezweifelte Einheit des Sockels beweist allein schon die Einheitlichkeit dessen was auf ihm steht, d. h. der ganzen niederen Wand mitsamt ihrem ausgezeichneten Mittelteil.

Ebenso ist die Einheitlichkeit des Gebälks und Frieses über Wand und Mittelbau das Normale. Heraussprungend muss es auf den zwei Säulen dieses Vorbaus perspektivisch höher scheinen als auf der Wand; im einzelnen Fall ist es durch Verzeichnung etwas zu hoch geraten; dann löst es sich von dem Gebälk der Wand und wird mit Absicht höher gelegt, so dass von einer Verzeichnung nicht die Rede sein kann. Also was nach Mau Verdunkelung des Ursprünglichen, das ist eben das Normale, das leicht Verständliche und Ursprüngliche; was ihm das Ursprüngliche, ist vielmehr Abweichung. Nirgends ist die Einheit und organische Verbindung der Prostase mit der Scherwand deutlicher ausgesprochen als auf der schon S. 105 ff. besprochenen Wand, Fig. 13 = *Mon.* XII 23. Es ist richtig: die Farben, die Ornamente, z. T. sogar die Profile sind an beiden Gebälken nicht übereinstimmend. Es kann Mau aber doch unmöglich entgangen sein, dass die Kunstrichtung, welcher unsere Wandmalerien angehören, in ihrem Streben nach Abwechselung und Reichtum die aus- und einspringenden Teile derselben Gliederung zu differenzieren liebt. Ich brauche keine Beispiele anzuführen, weil es eben die Regel ist. Die Continuität der Wand muss selbstverständlich durch die Prostase unterbrochen werden, hört darum ihre Einheit und Continuität auf? Ist diese Unterbrechung etwas wesentlich andres als die Unterbrechung der Wand durch eine Thür oder selbst durch einen Pilaster? Sollte denn Mau etwa meinen an den Wänden 1. Stiles, die er

Gesch. I. II abbildet, seien die Türen und die Pilaster etwas der übrigen Wand durchaus Fremdes, weil sie ja doch auch die vorhandenen Gliederungen jäh unterbrechen? Wo an den Wänden 2. Stiles ausser Gebälk, und Fries noch ein zweites tiefer liegendes friesartiges Ornamentband vorhanden ist, wie im vorliegenden Beispiel (Fig. 13), muss es an hohen Anten notwendigerweise enden. Kann dies unmöglich gegen die Einheit von Wand- und Mittelbau sprechen, so spricht sicherlich für die Einheit das symmetrische Verhältniss der Mittelbausäulen zu den andern Säulchen. Prüfen wir im Ueberblick die fraglichen Wände auf diese Punkte.

Am nächsten kommt Mau Gesch. VII; die mancherlei Unklarheiten werden niemanden irre machen, dass alle die Säulen Pilaster, Scherwände u. s. w. gleiches Recht haben als wirklich verstanden zu werden; noch wird der Wechsel in Form und Ornament der Gliederung an der Einheit des ganzen Gebäudes Zweifel erregen. Ein andres Beispiel liefert Mau selbst S. 218.

Ebenso ist bei Fig. 6 = Gesch. V. VI die Einheit des Wand- und Prostasegebälks in den seitlichen Schrägen des Gesimses anschaulich zu machen versucht; die grobe Verzeichnung sonst hebt das nicht auf.

In den übrigen Prostasen des 2. Stiles wird die Ansicht begrenzt durch den Bogen, der bald flacher, bald gerundeter ist, und als dessen Varianten auch die dreieckigen Abschlüsse an der palatinischen Wand (Fig. 8) und einer Wand der Trasteverehauses (Fig. 15 und 17) gelten müssen. Diese Arkaden- oder Dreiecksform des Wandausschnitts scheint einen doppelten Grund zu haben, die, einer wie der andre, Mau's Grundanschauung entgegen sind. Einmal nämlich wird damit der Eindruck der Wandöffnung verstärkt, den Mau selbst in gewissem Sinne für den Dreiecksausschnitt über dem Jobilde zugab. Zweitens ermöglichte man durch die Arkade die Verbindung der Mitte mit den Seitenteilen noch inniger zu machen. In der Mehrheit der Fälle setzt nämlich der Bogen auf der Verlängerung des unteren Ornamentbandes auf, so Fig. 12, 15, 16, 17 in der pompejanischen Wand *Annali* 1882, Y, und wohl auch in Fig. 11, wogegen keine Beziehung der Arkade zum Ornamentband in Fig. 9 und 10 stattfindet (1). In allen genann-

(1) In Fig. 9 bildet der Blattring am Säulenschaft in Höhe des Ornamentbandes (ein wenig perspektivisch nach oben verschoben) einen Ersatz.

ten Beispielen (ausser Fig. 13 und 14) ist zugleich das Gebälk der Mitte und der Seiten eines, wenn es auch in Fig. 9 ein wenig zu hoch geriet, und die Perspektive verschieden behandelt ist, z. B in Fig. 12 alle senkrechten und wagrechten Schnittflächen sehr schmal, und hier wie anderswo auch keine oder nur sehr geringe Unteransicht der Decke gegeben ist.

Summa summarum: der Wandschirm ist nichts andres als die niedre Scherwand, der ' Bildträger ' nichts andres als die bei symmetrischer Wandteilung notwendige ausgezeichnete Mitte, beide, Seiten und Mitte sind einheitliche Teile eines Ganzen. Die wirkliche Wand trägt selbst ihren Schmuck, der sie gleichsam verwandelt, an die Stelle des Einfachen ein auserordentlich Reiches, Mannigfaltiges setzt. Dieses ist lediglich Augentäuschung, auf die Fläche gemalter Schein, aber dieser Schein will überall, in allen Teilen: Sockel, Scherwand, Pilastern, Säulen, Gebälk und Decken, Sims und Krönung gleichmässig als Wirklichkeit gelten, so auch die als schmückende Ausstattung der Architektur eingefügten Statuen und Gemälde als wirkliche Statuen und Gemälde, und wo etwas gemalt ist, das an sich ebenso wohl ein wirklicher Vorgang des Lebens wie ein wirkliches Gemälde dieses Vorgangs sein könnte, da werden wir fragen, ob das Gemälde durch Grössenverhältnisse oder Art der Anbringung oder etwa Rahmen und Schutzvorrichtungen wie die Klapptüren der kleinen Rahmenbilder als Gemälde charakterisiert sind. Die Rahmen des Jobildes und andrer haben sich als Wandarchitektur herausgestellt; Schutzvorrichtungen waren nicht vorhanden, während eine Gittertür, wie eines wirklichen Durchgangs, an einer der Prostasen (Gesch. X) sehr unzweideutig dargestellt ist.

Die Zweifel die über die Auffassung dieser in der Prostase gesehenen Darstellungen noch bleiben, werden durch die geschichtliche Betrachtung sich lösen. Dass freilich unabänderlich stets nur eines oder das andre Geltung gehabt haben könne, diese Praesumption (Mau S. 195) wird man von vornherein als geschichtswidrig abweisen müssen.

II. Wie die Prostasis an der Scherwand sich herausbildete.

Die Prostasis vor der Wandöffnung ist in den römischen Häusern, mit einzelnen bedeutungsvollen Varianten, regelmässig vorhanden; auch in Pompeji fehlt sie nicht ganz; meist verflacht, bleibt sie da auch dem dritten und vierten Stil eigen; nur in Boscoreale findet sie sich in fertiger Form nicht. Dass die Malereien der Villa einem früheren Stadium des zweiten Stiles angehören, ist auch von Mau anerkannt. Sind doch auch Reminiscenzen an den ersten nicht selten, ganz besonders im Tablinum, das ich wie die andern Räume des Hauses mit den Namen nenne, die ihnen der Herausgeber Barnabei gegeben (1). Es gilt nun zu zeigen, dass daselbst die Prostasis, wenn sie auch nicht voll entwickelt ist, doch Schritt für Schritt sich vorbereitet, so dass zuletzt kein Sprung sondern kaum ein Schritt noch übrig bleibt. Dass in dem einen Landhause so verschiedene Phasen der Entwickelung sich neben einander finden, daraus darf weder auf eine sehr rasche Entwickelung des Decorationsstiles, noch auf eine sehr langsame Aufeinanderfolge der einzelnen Malereien geschlossen werden: auch diese gleichzeitige Verwendung von Motiven, die nicht von Anfang an gleichzeitig sein konnten, wird sich vielmehr aus der Benützung von Musterbüchern erklären, in welchen sich ältere Muster neben jüngeren forterbten.

Vom zweiten ins letzte Jahrhundert v. C. reicht die Decoration des sogen. 1. Stiles. In grossen Peristylien und Atrien wie in kleinen Gemächern verzierte man den mittleren Teil der Wand vom schlichten Sockel bis zum unverzierten Oberteil mit einer plastischen Imitation von Spiegelquadern oder Tafeln gleichwie farbigen Marmors, mit gesuchtem Farbenwechsel. In den grossen Räumen durch Pilaster geteilt, können diese Quadern auch in den kleinen keine andre als die, hier reichlich monumentale, Bedeutung haben die sie unmittelbar aussprechen. Jenen Pilastern stehen oder standen natürlich Säulen gegenüber; in den kleinen Räumen dienen nur bisweilen kleine Säulen den Fries zu teilen und das Gesims

(1) Vgl. oben S. 87, 1, auch die Photographien Espositos.

zu stützen, das nach späterer Stilmischung Triglyphen mit Zahnschnitt vereinigt. Was über dem Gesims liegt, pflegt sich durch glatte Fläche oder Farblosigkeit oder durch beides zusammen als künstlerisch indifferent, gleichsam negativ darzustellen, einerlei ob Fensterschlitze darin liegen oder nicht. Die Wand erhob sich in Wirklichkeit bis zur Decke; für das Auge, decorativ, nur bis zum Gesims. Hier war der Keim der weiteren Entwickelung.

Bis jetzt also war die wirkliche Wand und die ihr aufgeprägte Kunstform, so wenig diese auch Ausdruck der inneren Struktur jener war, doch räumlich eins; für das schauende Auge war die Grenze dieselbe wie für die tastende Hand. Selbst da wo das abschliessende Gesims, von kleinen Halbsäulchen getragen, vor der Wandfläche vortrat, sollte der Abstand zwischen dem Vor- und dem Zurücktretenden kaum grösser scheinen als er in Wirklichkeit war. Erst als man anfing die bisher plastischen, also wirklichen Abstände z. B. von Säulen die in Wirklichkeit vor der Wand standen, blos durch Farbe und Schattenwirkung wiederzugeben, den Schein anstelle der Wirklichkeit treten zu lassen, war die Bahn beschritten, auf der man nunmehr von Anfangs geringerer zu immer grösserer Raumvertiefung fortschritt. Das Princip der Scheinwirkung stellte und löste immer neue Aufgaben.

Den Ausgang nahm man von der niedrigen Scherwand, die in Wirklichkeit wie in künstlerischer Wiedergabe der Wirklichkeit in mancherlei Weise existiert hatte (1). Diese Wand, die bisdahin mit der wirklichen für Auge und Vorstellung eins gewesen war, wird jetzt selbst zum Schein auf die wirkliche Wand gemalt, durchaus nicht um mit ihr für eins zu gelten, sondern stets als mehr oder weniger hinter ihr zurückliegend zu erscheinen. Sie ist das Hauptmittel der Raumerweiterung, indem sie für alles was als scheinbar davor stehend gemalt wird, den Hintergrund bildet, und zugleich vermöge ihrer Niedrigkeit das was man hinter ihr befindlich denken soll, überragen und sichtbar werden lässt.

Fig. 1. (Mau; Barnabei S. 53) gibt die Mitte der Rückwand des *grande triclinio*, das mit dem Altarhof der Pax fast gleiche Dimensionen hatte (s. A. Pacis S. 148 f.). Diese Wand, deren Malerei

(1) Vgl. Ara Pacis S. 153: Scherwände und Schranken in alter Architektur. Vgl. oben S. 91 zu Fig 5 *b*.

nur in Zeichnung sich erhielt, steht in mancher Hinsicht mit Recht am Anfang der Reihe, während sie doch zugleich in sehr eigenartiger Weise dem was ich als das Endziel bezeichnet habe, schon nahe kommt. Die Scherwand, mit Triglyphon wie im 1. Stil abgeschlossen, geht in grader, ungebrochener Linie von Ecke zu Ecke durch; ebenso der ziemlich weit vortretende Sockel, der sie trägt (1). Vor dem Sockel stehn die Pilaster in den Ecken, und dazwischen je zwei uncannelierte Säulen mit Bossen; auf dem Sockel je (hinter den Säulen) Pilaster, und zwar nahe der Vorderkante des Sockels, wärend man sie nach aller Analogie an die Scherwand gestellt denken sollte. Auch die Kassettendecke, die von Säulen und Pilastern getragen, von einem zum andern Ende der Wand sich hinzieht, wahrscheinlich die wirkliche Holzdecke unseres Saales in Malerei fortsetzend, wird man, namentlich wenn diese Voraussetzung richtig ist, so weit reichend denken wie die Erweiterung des Saales bis zur Scherwand, also auch diese noch deckend, obgleich es, auch wenn die Pilaster an der Wand ständen, nicht unmittelbar gegeben wäre. Also täuscht die Malerei dem Beschauer zunächst eine Erweiterung des Innenraumes des so schon beträchtlich grossen Saales vor. Dazu eröffnet sich dann der Blick, zwischen Scherwand und Kassettendecke durch, auf zurückliegende Peristylien, oder deren eines wenigstens, grade hinter dem mittleren Intercolumnium und seitlich je eine abgehende Säulenreihe. So wie diese Säulen jetzt gezeichnet sind, ergeben sie freilich etwas Wirklichkeitswideriges: das sechs Säulenweiten breite Peristyl würde ja danach kaum breiter sein als der Abstand der beiden Pilaster auf dem Sockel. Es bleibe dahingestellt, ob im Musterbuch die über den Seitenteilen der Scherwand sichtbaren Säulen die Fortsetzung der beiden schrägen Seitenstoen waren. Das wäre erheblich schwerer zu zeichnen gewesen.

Der Fehler und die Unklarheit dieses rückwärtigen Peristylbildes können nicht irre machen an der Hauptsache, der perspektivischen Schrägansicht der Seitenstoen und der Gradansicht der verbindenden hinteren Säulenreihe. Ebensowenig darf ein andres, bequemliche Auslassung mehr als Fehler, an der Realität solcher Durchblicke oder solcher Peristylien zu zweifeln veranlassen:

(1) So einfacher Sockel findet sich auch noch später, z. B. Fig. 13.

wie würde der Maler die Klarheit seiner Idee getrübt haben, wenn er auch Dach und Wand der Stoen darzustellen versucht hätte (1). Wir werden sehen, wie jene zwei schrägen Säulenstellungen mit der verbindenden graden ein lang fortwirkendes, auch in starken Abbreviaturen später immer noch kenntliches Motiv dieser Wandmalerei waren.

Betrachten wir nun das in Fig. 1 sich darstellende Mittelfeld der Hinterwand im Ganzen, und vergleichen wir es mit derjenigen Form der Prostasis, die uns als die am meisten normale organische erschien, also etwa Fig. 13 oder Gesch. VII. Säulen und perspektivisch einwärts erscheinende Pilaster hinter ihnen tragen eine Kassettendecke und rahmen so das Hauptstück der Wand ein, scheiden es von den ungefähr gleich grossen Seitenteilen; ist das nicht dasselbe hier wie dort? Beachten wir indessen auch die Unterschiede. Das Geringste ist die ungleiche Höhe der Säulen, die im Boscorealesaal vor dem Sockel stehen, daher höher sind als die Pilaster (2). Wesentlicher ist dass Mitte und Seiten in Boscoreale noch mehr gleichartig sind: die vorderen Stützen treten alle gleich weit vor; über Mitte und Seiten liegt dieselbe Kassettendecke; ebenso geht die Scherwand durch, und in allen drei Teilen ist der Raum unten geschlossen, oben geöffnet. Anders später, wo der Regel nach die Prostase allein vor der Wand vortritt, ihren Säulen wohl mitunter gleich hohe aber nicht gleichwertige Stützen an den Seiten entsprechen, die keine Decke zu tragen haben; wo der Gegensatz von Raumöffnung und Raumschluss sich anders verteilt, nicht durchweg unten geschlossen, oben offen ist sondern unten teilweis geöffnet (unter der Prostase), oben teilweis geschlossen. Leider ist bei der Zerstörung der oberen Teile hier oft nicht genau festzustellen wie es war. Ein ziemlich sicheres und sehr lehrreiches Beispiel gibt aber die palatinische Jo-Wand, und hier ist, von den seitli-

(1) Mau S. 187 f. findet diese 'Säulenmalerei ganz phantastisch'. Diesem Peristyl spricht er die Realität ab; seinen 'Bildträger', so z. B. dem aus dem palatinischen Jobilde Fig. 8 ermittelten, an dessen Gebälk, wenn man ihn vom Sockel abheben wollte, die Säulen hängen würden, erklärt er für ein 'Möbel', dessen Vorhandensein in hellenistischen Palästen ihm durchaus glaublich scheint.

(2) Vgl. hierzu das was am Schlusse über die spätere Ausgestaltung des 2. Stiles gesagt ist.

chen Durchgängen abgesehen, ebenda wo unten geöffnet ist oben geschlossen, dieselbe Anordung die auch in andern Wänden nachzuweisen ist und selbst später noch nachwirkt. Diese palatinische Wand wird sich mehr und mehr als jetzt bedeutsamstes Bindeglied älterer und jüngerer Decorationsweise herausstellen.

Sehr merkwürdig ist nun aber wie im Boscorealesaale der Versuch gemacht ist, grade im Mittelfeld der Hauptwand den Raumschluss unten zu durchbrechen oder als nicht vorhanden anzusehn. Die Hauptwand ist sie, von anderem abgesehen, deshalb weil hier allein Götter, an den andern Seiten augenscheinlich Menschen dargestellt sind. Für die Hauptwand sind im linken Seitenfeld Dionysos und Ariadne, im rechten die Chariten (?) von Sogliano bezeugt (1); in der Mitte stand Aphrodite mit dem kleinen Eros, diese sogar in rasch genommener Zeichnung (Fig. 1) grösstenteils überliefert. Diese lebensgrossen Figuren, einzeln oder zu zweien und dreien, sind ein Unicum dieses Hauses, dieses Saales. Ihre Farben und ganze Erscheinung lassen nicht zweifeln, dass sie als leibhaftige Wirklichkeit verstanden werden sollen. Wir dürfen sie als einen Versuch ansehen, als einen Schritt auf dem Wege, den wir zwar nicht in grader Linie aber in gleicher Hauptrichtung weiterführen sehen werden. Die Aphrodite des Hauptfeldes ist in Beziehung zu andern Figuren gesetzt, die in demselben Felde gleichfalls in Farben der Wirklichkeit (2) aber viel kleiner und ferner gemalt sind, als wären sie ziemlich weit hinter der Scherwand. Doch wie könnten wir durch diese hindurchsehen? Der Triglyphenfries und Sims sagt uns ja deutlich genug dass diese Figuren auf die Wand gemalt sind. So findet denn Mau S. 192 f. keine Schwierigkeit, indem er die Scherwand, als Wandschirm, als 'Holzwand' denkt, hier die erste Bildtafel zu constatieren und, indem er Aphrodite, wozu ich selbst Anlass gegeben hatte, als Statue versteht 'ein aus Malerei und Skulptur zusammengesetztes Ganzes' anzunehmen. Ich eigne mir gern Mau's Gesamtbild an, das nun freilich, einerlei ob in seinem oder in meinem Sinne aufgefasst, dies Feld mit seiner Einrahmung den späteren Prostasen noch viel näher

(1) Barnabei a. a. O. S. 54.

(2) Das Meer blau, die Säulen hinter Psyche wie Porphyr, purpurn Psyches Gewand.

bringt. Der kleine Eros, der auf Aphrodites rechtem gehobenen Oberschenkel steht, zückte mit erhobener Rechter einen Pfeil wie einen Speer gegen Psyche, die fern vor einem Tempel stand, ob mit auf dem Rücken gebundenen Händen ist nicht ganz sicher. Durch die kleinen Eroten, die in ihrer Nähe, um sie unbekümmert, aus dem Meere, das zwischen dem rotsäuligen Tempel und einem andern der Fortuna, gegenüber, und nach vorn sichtbar war, Fische angeln, wird es nahegelegt. Als sicher darf man die Beziehung des Eros in Aphrodites Arm zur Psyche nehmen (1). Hätten wir da also nicht in diesem gleichsam erst werdenden Prostasenbilde halb Mau's halb meine Auffassung, halb Tafelbild, halb Wirklichkeit? Mau nimmt Aphrodite als Statue, um Alles zum toten Bildwerk zu machen: ich möchte, von der als leibhaftig und lebend dargestellten Göttin (und den andern lebensgrossen Figuren) ausgehend, auch die kleinen Figuren im Hintergrunde als Wirklichkeit verstehen, keineswegs als Illusion zweiter Hand sondern als offenbaren Widerspruch, dessen sich der Maler bewusst war. Er konnte nicht umhin sich zu sagen, dass entweder alle Figuren als auf die Wand oder eine Tafel gemalte darzustellen, oder mit Durchbrechung der Wand alle als leibhaftige in einige Entfernung nach hinten zu versetzen waren, f e r n e r als die allzu grossen Figuren vorn auf dem Sockel vor der Scherwand, n ä h e r als die in die Ferne gerückten, allzu kleinen Eroten und Psyche.

Ein solcher Versuch wie dieser hier musste von selbst weiter führen, und wie sehr dies Bild nun endlich auch durch den Gegenstand, eine Gottheit und Heiligtümer, den Prostasenbildern praeludiert, das wird bald klar werden.

Das nächste Bild von Boscoreale (Fig. 2) führt uns dem Ziele kaum näher. Die l. Seitenwand des *triclinio ordinario* hat keine symmetrische Gliederung, daher nichts was einer Prostasis zu vergleichen wäre; aber auch diese rhythmisch componierte, dann durch ein nachträglich eingebrochenes Fenster gestörte Wand zeigt vor der Scherwand zweierlei, behufs leichterer Unterscheidung verschieden charakterisierte Säulen, bossierte, die näher, cannelierte, die weniger nah an der Wand stehen, eine der letzteren grad in der Mitte zwischen zwei ihres gleichen und zwei Eckpfeilern. Alle

(1) Vgl. oben. 1901 S. 63, 1.

Säulen, auch die Eckpfeiler stehen auf dem graden Sockel. Das Obere ist vom Zeichner wohl kaum richtig, jedenfalls sehr lükkenhaft wiedergegeben: die Kassettendecke scheint wie die der Jo-Wand rückwärts nicht unterstützt zu sein. Jedenfalls wird zwischen ihr und der Scherwand eine grosse Stoa sichtbar, wieder die seitlichen Reihen schräg, die verbindende grad gesehen, jene sehr kurz, diese sehr lang gedehnt und zwar zweireihig. Die Säulen der vorderen Reihe werden durch über dem Gebälk stehende Vasen markiert. Rhythmisch wie diese war auch die Wand des *peristilio* angeordnet.

Alle andern Wände zeigen dagegen nicht nur symmetrische Composition sondern auch eine stark hervorgehobene Mitte, vorerst Fig. 3 und 4, zwei Wände des Sommertriclinium.

In Fig. 3 stehn hintereinander zweimal zwei Säulen zwischen Wandpfeilern, die ersten mit sehr weitem Mittelintercolumnium, die zweiten enger, so dass ihre Wandpfeiler hinter den Säulen der vorderen Reihe stehn, schwer realisierbar und auch sonst noch widerspruchsvoll und unverstanden. Alle Säulen und Pilaster haben oder sollten haben besondere Sockel, die auf gemeinsamer niedriger Stufe stehn, wie auch die noch fast im 1. Stil decorierte Scherwand. Diese ist in der Mitte durch eine Thür schon grad so ' jäh durchbrochen ' wie später von der Prostase. Die Thür ist geschlossen, trägt über dem Sturz einen Jagdfries und darüber eine *cresta* der Form die auch den späteren *creste* (vgl. z. B. Fig. 8) zugrunde liegt. Die Tür wird als Hauptstück gehoben durch zwei wie von Ranken umwundene ionische Säulen; sie selbst ist geschlossen; über ihr wird über herabgelassenem Vorhang ein horizontal schwebender Kranz oder Reif oder, wie Barnabei sagt, ein *piatto* ähnlich einer grossen Lampe sichtbar, auf dessen Mitte auf einem Kelch oder Kapitell eine männliche Figur mit grossen kaum entfalteten Schwingen zu stehn scheint (1). Beide Motive: die in gleicher Kurve herabgelassenen Vorhänge (2) und die

(1) Sehr ähnlich ist der im oberen Teil eines Durchblicks hängende Gegenstand in (Buti) *pitture antiche della Villa Negroni* Taf. II und IV. Ebda V und VII sind die seitlichen Durchblicke auf kassettierte Decken von Seitenschiffen zu vergleichen.

(2) Die Vorhänge, in Boscoreale Fig. 3, 5, auf dem Palatin besonders Fig. 10, im Trasteverehause nur *Mon. ined.* XII 18 sind die besten Illustrationen des Theatervorhangs.

auf überragendem Kapitell stehende Flügelfigur finden sich in den Häusern aus dem Palatin und im Trastevere wieder (1). In den seitlichen Intercolumnien endlich erscheinen über der Scherwand, zunächst je im ersten die schräge Säulenreihe (ionisch mit Diagonalkapitellen) und ihr Gebälk, im zweiten die Mauern und das Gebälk, also die überdeckten Seitenschiffe etwa einer Basilika, die durch denselben perspektivischen Fehler, der zu Fig. 1 bemerkt wurde, kaum grössere Breite zu haben scheint als vorn die fünf Intercolumnien des Vorraums. Die Querverbindung der schrägen Säulenreihen durch eine grade hinten ist nicht sichtbar: sie würde, wenn vorhanden, durch den mittleren Vorhang verdeckt sein.

Das Architekturbild der andern Wand dieses Zimmers Fig. 4 ist viel weniger klar: einiges mag, bei der schlechten Erhaltung nicht blos der oberen Teile, der Zeichner misverstanden haben; das meiste hat wohl schon der Maler nach seinem Musterbuch ungenügend ausgeführt. Eins ist aber jedenfalls gewiss, dass das Streben nach Raumvertiefung, vorn mit ähnlichen Mitteln wie hinten wirkend, noch um einen Schritt weitergegangen ist. Dieselben Schrägen die wir bis dahin nur hinter der Scherwand jenem Zwecke dienend fanden sind hier auch vorn angewandt, indem die Scherwand wieder durch fünf Intercolumnien quer läuft, in den beiden letzten rechts und links dagegen in rechtem Winkel gebrochen nach vorn geht. Entsprechend stehen die Säulen: vier mit zwei mittleren Pilastern vor der Hauptwand, je drei vor den Flügeln in Tiefenrichtung, deren vorderster jederseits noch ein Pilaster entspricht, so dass wir in der Tiefe drei, in der Front sieben Intercolumnien zählen. Den beiden äussersten Intercolumnien entsprechen wieder die diesmal mit gewölbter Kassettendecke überdeckten Seitenschiffe (2), oder, da die Weite des Raumes so viel grösser scheint (obgleich wieder nur ungefähr gleich den sieben Säulenweiten des Vorraums), die Seitenstoen eines grossen Peristyls, dessen hintere Querverbindung eigentlich sichtbar sein müsste aber aus Bequemlichkeit weggelassen wurde.

(1) Vgl. Fig. 10. Mon. XII 19 und besonders XII 17.

(2) Wie zu den flach gedeckten Seitenschiffen des vorigen Bildes bietet die Villa Negroni auch zu den gewölbten dieses hier bei Buti Taf. VIII ein Gegenstück.

Das Merkwürdigste aber auch z. T. Unverständlichste ist leider das was für uns das Wichtigste ist. Statt der schmalen Tür von Fig. 3 steht hier ein Portal, ein Propylon, das die ganze Mittelweite zwischen den Pilastern einnimmt. Gegen diese Tür steigt die Scherwand in den je zwei seitlichen Intercolumnien von den Ecken her stufenförmig an und weist den auch sonst schon, an den Gliederungen der römischen Häuser bemerkten Formen- (und Farben-?) wechsel auf; die dritte höchste Stufe bildet das Gebälk des Portals mit dem tempelförmigen Giebel. Die Front des Propylon hat zwischen den hohen Pilastern, die es so viel wir sehen einfassen, noch zwei Säulen, hinter denen Wandpfeiler eine breite Mittel- und zwei schmale Seitenöffnungen lassen, diese wie es scheint durch eine niedrige Mauer geschlossen. Auch die mittlere Hauptöffnung ist bis zu halber Höhe durch eine oben mit Spitzen bewehrte Gittertür geschlossen, dahinter durch zwei kleine Säulen vor Wandpfeilern in einen breiten Mittel- und zwei schmale Seitendurchgänge geteilt, und über dem Gebälk der kleinen Säulen bleibt oben noch das Oberteil des ganzen Mitteldurchgangs offen (1). Dieselbe Gitterpforte mit Zacken oben werden wir sogleich wieder antreffen, und haben sie schon oben als Verschluss der Arkade einer pompeianischen Prostase späten zweiten oder dritten Stiles gefunden. Die Teilung des Mitteldurchgangs, nicht zwar durch Säulen, aber durch den Querbalken gleich wie eines Fensterkreuzes trafen wir in einer andern Prostasis, oben S. 99, und zwar mit demselben Feston, der von einem Bukranion über der Mitte nach beiden unteren Ecken der Oeffnung sich windet. In beiden Fällen dienen alle diese die Raumöffnung durchschneidenden Dinge, den Contrast zwischen dem freien Durchblick und dem was ihn hemmt anschaulich zu machen, wie wir es auf der farbigen Tafel Mau's allerdings besser zu würdigen vermögen als in der Zeichnung und selbst der Photographie. Uebrigens steht auf der Boscorealewand zwischen den Festons, der gleichen Wirkung hal-

(1) Dieselbe Teilung der fensterartigen Oeffnung durch einen von zwei Säulchen getragenen Querbalken, dazu auch die Festons in der oberen Oeffnung sieht man neunmal im oberen Wandteil bei Mirri, *camere delle Terme di Tito* n. 45. Ebda n. 27 ist in den beiden oberen Durchblicken (vgl. über die ganze Wand unten S. 138, 1) rechts und links ein dem Propylon ähnlicher Bau sichtbar.

ber, auch noch ein Gefäss; es ist zwar durchaus andrer Form, muss aber gleichwohl an die zwei Glasvasen erinnern die in dem verglichenen pompejanischen Bilde auf dem Gebälk neben der Prostasis stehen. An der Boscorealewand sollen wir den Eindruck einer grossen reich, namentlich mit Säulen und Giebelkrönung geschmückten Oeffnung in der Scherwand bekommen, die zu dieser sich in Breite und Höhe ähnlich verhält wie die normale Prostasis. Einen wirklichen Durchblick hat der Maler uns freilich nicht gegönnt oder vielmehr sich zu malen erspart, und eben deswegen hat er die den Durchblick hemmenden Dinge so vermehrt. Gleichwohl sollen wir hier nun ausser den Seitenstoen des Peristyls auch in der Mitte desselben noch etwas sehen und zwar etwas mehr als an der Hinterwand desselben Zimmers (Fig. 3), nämlich einen Rundtempel, das dürfen wir bei aller Zerstörung doch sagen. Säulen und Gebälk, das neben und hinter diesem Tempelchen erscheint, ist völlig unklaren, wie es scheint unmöglichen Zusammenhangs; das Tempelchen selbst könnte auf hohem Unterbau auch in Wirklichkeit so gestanden haben (1). Die schlanke Vase, die grade in dem mittleren Intercolumnium steht, werden wir indessen richtiger als Akroter des Propylon verstehen.

Hier reiht sich, man darf sagen, unmittelbar die Schmalseite des überaus wichtigen *cubicolo* an (Fig. 5). Diese eine Wand nimmt Mau zur Not noch in den bisher verfolgten Zusammenhang auf; dann reisst er ihm ab, grade da wo er am bedeutsamsten, allerdings für Mau's These am verhängnissvollsten wird.

Nach dem Säulenwirrwarr des lezten Bildes (Fig. 4) erscheint diese Viersäulenfront mit Halbsäulen an den Seiten äusserst einfach: viel einfacher als auch nur der mittlere Theil von Fig. 3 u. 4 allein, von denen 4 durch das Portal mit Giebel ähnlicher scheint, 3 durch das Gesammtverhältniss der vier Säulen (wenn man die Stufe zudeckt) und der Scherwand in den Seitenintercolumnien, des herabgelassenen Vorhanges im oberen offenen Theil und der schrägen Stoen, denen hier die verbindende Grade nicht fehlt. Hinzu kommt aber der Rundtempel, der hier nun richtig im Mittelpunkt des hinter der Scherwand gelegenen Säulenhofs steht. Dieser Tempel war ja aber schon in Fig. 4 vorhanden, nur sehr

(1) Vgl. z. B. Fig. 13.

in die Höhe gerückt, weil er erst über dem Giebel des Propylon sich zu zeigen Platz fand, und auch da nur dadurch dass das Portal, zwar nicht im Verhältniss zur Scherwand, aber zum Sockel möglichst nach unten gezogen war. In 5 hat man nun umgekehrt den Tempel herabgezogen, ihn offenbar auf gleichem Boden mit dem umgebenden Peristyl stehend gedacht, und das Portal hinaufgerückt: unter seinem Gebälk werden, wie unter dem Viersäulengebälk von 3, die schrägen Stoen sichtbar. Bis hierher also kein wesentlich neues Element. Das ist auch der Vorhang in der grösseren mittleren Säulenweite nicht (vgl. 3); nur tiefer heruntergelassen ist er, im Verhältniss zur Portalhöhe etwa ebenso tief, wie in Fig. 4 bis zur Gittertür der freie Raum hinabreicht. Wie diese Gittertür muss geöffnet werden können, obgleich das nicht sichtbar gemacht ist, so wird in 5 der Vorhang ganz fallen können; und selbst wenn die niedere Schranke, an die zwei verknüpfte Lorberzweige lehnen, nicht ebenso geöffnet werden könnte, so hebt doch die Zugehörigkeit des Cultgeräths (Rauchaltar, zwei Ständer mit Früchten) das vor der Schranke steht zu dem Tempel dahinter die Trennung so gut wie auf. Gleichwohl ist Schranke und Vorhang in der Mitte, mit Scherwand und Vorhang an den Seiten zusammengenommen, für das Auge immer noch wesentlich dasselbe wie in 1-4: Raumschluss unten, Raumöffnung oben; aber wie niedrig geworden ist der Raumschluss, wie viel bedeutender geworden was in der oberen Durchsicht vor Augen tritt. Das Wichtigste ist freilich dass das heilige Mittelstück dieses Durchblicks die Hauptsache desselben geworden ist. Die Idee des Heiligtums war allerdings auch in dem Tempelchen von 4, in dem Eros von 3 und viel bedeutender, alles Folgende gewissermassen anticipierend, in der Aphrodite mit Eros in 1 schon enthalten.

Mit 5 habe ich auch früher schon die pompejanische Wand zusammengestellt, die bei Mau, Gesch. VII, von Sikkard restauriert erscheint. Was hier neben dem Viersäulenbau links und rechts erscheint, findet sich im Boscoreale- *cubicolo* an der anstossenden Wand des Alkovens; der Mittelbau erinnert durch die drei Säulen jederseits in Tiefenrichtung, parallel zur Arkadenmauer an die vorbesprochene Fig. 3, zugleich an die palatinische Jowand (Fig. 8), ganz besonders auch durch doppelten Wandschluss in den

Seitenintercolumnien, höheren hinter niedrigerem. Mit der Boscorealewand 5 hat das pompeianische Bild gemeinsam die Scherwand in den Seiten, den Durchblick auf den Rundtempel im mittleren. Von dem umgebenden Peristyl ist, da Alles in das eine Intercolumnium sich zusammendrängt, nur die linke Schräge geblieben, und diese eine ist zu einem Tempel geworden. Wer nicht grundsätzlich Gegner der historischen Entwickelung dieser Bilder ist, kann, wie mir scheint, sie hier nicht verkennen (1). Dazu kommen ja noch eine Anzahl kleiner Züge, die in ihrer Gesammtheit nicht zufällig beiden Tempelbildern gemeinsam sein können: die Bekränzung ist auf den Tempel selbst übergegangen; ebenso liegen auf dessen Sockel die Zweige und Früchte; ja selbst die Schranke erkenne ich wieder und zwar zweimal, zwischen den Säulen des Rundtempels und links von ihm. Gleich hinter dem l. Pilaster setzt eine Schranke an, oben wie aus Planken zusammengesetzt: ich vermuthe dass sie ursprünglich die ganze Oeffnung der Prostasis unten schloss, und dann erst der Maler auf den Gedanken kam, den Tempel bis unten auszuführen, auch die zwei Verehrerinnen der im Tempel sichtbaren Anadyomene und ihre Weihegaben auf dem Sockel zuzufügen. Die Schranke liess er dann an der Ecke des grossen Tempels umbiegen und führte sie bis zum Rundtempel in der nämlichen Form, die uns von Fig. 4 bekannt und im *cubicolo* sogleich noch an sehr entsprechender Stelle wiedervorkommen wird. Der Hauptgrund, die Schranke links als Rest eines einst durchgehenden Verschlusses anzusehn ist dass sie so wie sie jetzt ist völlig unverständlich bleibt, dass die obere Schräge nicht zu der des grossen Tempels passt, und dass die untere Begrenzung verwischt ist.

Wäre diese Erklärung zutreffend, dann wäre diese Prostasis zugleich die letzte (von der schon angeführten, späteren, Gesch. X abgesehen) mit und, die erste ohne unteren Verschluss. Der Zusammenhang der Boscorealeprospekte mit den späteren Prostasen beruht indessen keineswegs auf dieser eben dargelegten Gleichung: das stärkste Bindeglied sind eben die andern Malereien des *cubicolo*.

Da ist zunächst die Rückwand im Alkoven, dessen Schmal-

(1) Mau S. 230 'es fehlt das Wesentliche der Portikusprospekte, die Säulenhallen'.

seiten Fig. 5 gab, dreigeteilt durch zwei rankenverzierte Säulen, die gleich wie die Pilaster hinter ihnen auf dem Sockel stehen; dieser geht wie das Gebälk der Säulen von Eckpilaster zu Eckpi-

Fig. 5ª.

laster durch, wie in Fig. 1. Leider ist nur das rechte Feld und ein anstossender Teil des mittleren erhalten (Barnabei Taf. IX mit einem Teil der Seitenwand, hier in Fig. 5ª nach einer Photographie Esposito's, die nur das Erhaltene der Rückwand wiedergibt). Das Mittelfeld ist, soweit erhalten, unten durch eine Schranke und

Vorhang dahinter geschlossen. Auf die Schranke ist in chiaroscuro, wie ferngesehen, eine ganze Stadt gemalt. Das Seitenfeld ist vom Sockel bis zum Gebälk in der ganzen Breite und Höhe offen. Also das Gegenteil von dem was man gewöhnlich sieht: nicht die Mitte sondern die Seitenfelder ganz offen.

Wodurch sich die drei Felder von den normalen Prostasen (Fig. 13) unterscheiden, sieht jeder: hauptsächlich dadurch, dass das Mittelfeld weniger dominiert; ebenso klar ist, dass das Gemeinsame doch viel bedeutender, ja die Hauptsache ist. Die Uebereinstimmung im Ganzen würde noch grösser sein, wenn die Mitte ganz geöffnet und die Seiten unten durch Schranken geschlossen wären, statt dass jetzt im Gegenteil die Seiten offen, die Mitte unten geschlossen ist. Ist es denn aber nicht sonnenklar, dass, wenn man diese Anordnung hier und ebenso das Aphroditebild im grossen Saal mit dem später Ueblichen vergleicht, die Boscorealemalereien einer Zeit angehören, wo man noch sucht bald so, bald so dem nahezukommen was dann, einmal gefunden, vorherrschend bleibt?

Im rechten Seitenfeld erhebt sich oben eine weinberankte Pergola; unten öffnet sich eine düstere Grotte, deren zerklüfteter Eingang von Epheu überrankt und von bunten Hähern belebt ist. Am Eingang rechts steht derselbe Brunnen, wie in dem vorher mit Fig. 5 verglichenen Gemälde (Gesch. VII), dessen schräg gesehene Arkaden nun auch da sind, aber im erhaltenen Teile des Mittelfeldes, oben. Man wird nicht fehlgehn, wenn man in diesen Arkaden mit den durch die Pfeiler durchgehenden *bini longurii*, die ja auch im Seitenfeld vorhanden sind, eine Fortsetzung der Gartenbildes, und zugleich in der schrägen Umzäunung (1) die umgewandelten Stoen des Tempelhofs wiedererkennt: in geringerer Verwandelung werden wir sie sogleich wieder antreffen. Die Einfriedung an den Seiten (und hinten?), Schranke und Vorhang vorn, die grosse Fruchtschale rechts auf der Schranke, selbst der grosse Vogel vielleicht (vgl. *Annali* 1875 K L) und vor allem die Mittelbilder der beiden Seitenwände legen nahe zu denken, dass auch hier das Haupstück des Mittelfeldes ein Heiligtum, ein Götterbild war, wie wir es an den Seitenwänden finden.

(1) Vgl. Ara Pacis S. 155, 2 zu dem Zaun mit *longurii* bei Varro R. R. I 14 K.

Auch diese sind, ohne den Alkoven, dreiteilig, und bezeichnet man die drei Teile nach der Abfolge vom Eingang her gegen den Alkoven jederseits mit A B C so sind die Nebenfelder A und C jeder Seite sich fast gleich, die einander gegenüberliegenden A-A und C-C aber entsprechen einander noch genauer. Daher genügt die Abbildung von A B der linken Wand, Fig. 5^{bc} (1). Wer nun über dem Reichtum der Einzelausführung nicht die Hauptsache aus den Augen verliert, kann unmöglich verkennen, dass die Grundzüge, die diesen Malereien von Fig. 1 an eigen waren, auch hier völlig bewahrt sind: nicht allein der gemeinsame, aber in der Mitte tiefer eingezogene Sockel, darauf die teilenden Säulen und Pilaster mit dem Gebälk, sondern auch Raumschluss im untern Teil aller drei Felder oder Intercolumnien, Raumöffnung und Durchblick im oberen. Dazu ferner, in diesem Durchblick durch alle drei Felder (wie in 3-5) hindurchgehend, die perspektivischen Schrägen an den Seiten, die verbindende Grade im Mittelfelde. Es ist nicht das alte einfache Peristyl, und doch unverkennbar davon abgeleitet. Ist doch in dem vorderen Teil A jederseits sogar die Stoa geblieben, nur hoch hinaufgerückt, um Raum zu lassen für den Aufbau der verschiedenen Häuser. Im Mittelfeld setzt sich der glatte Unterbau der Stoa fort, hier augenscheinlich als Peribolosmauer gedacht, mit der im andern Nebenfeld nun die einzige Schräge der mit einem starken Gesims gekrönten Mauer in der Verlängerung zusammentrifft. An diesem Ende ist keine Stoa, aber an der l. Wand — an der r. hat der Maler es sich erspart oder vergessen — sind Loggien von der schon besprochenen Art (S. 191), ein Beweis, dass auch hier ein der Stoa entsprechender Innenraum entlang lief. Ueber die hoch sich aufbauenden Häuser ist kein Wort weiter nötig, weder über die andern, deren Perspektive einigermassen richtig und übereinstimmend, noch über das eine, dessen Schrägen alle vier Male grad entgegengesetzt sind, was man sich schwer erklärt.

Und nun der Raumschluss unten oder die Scherwand. Ist es möglich sie zu verkennen? An jedem Ende der ganzen dreige-

(1) Barnabei Taf. X: A B C links, S. 74 f.: B links und rechts, Taf. IX C rechts und was von der Hinterwand des Alkovens sich erhielt, samt dessen r. Seitenwand.

teilten Wand setzt sie in halber Höhe der Pilasters an, fällt nach kurzer Strecke um mehr als ein Drittel ihrer Höhe fast senkrecht ab, um in solcher Höhe bis an die trennende Säule zu gehn, frei-

Fig. 5b.

lich größtenteils unterbrochen oder verdeckt durch einen Portalbau, dessen Perspektive wieder arg verfehlt ist. Fehler sind: dass eine Gesimsecke oben hinter der Scherwand liegt, dass das Tor selbst schief an der Front sitzt, dass die linke Seite weniger als die rechte von der Scherwand absteht, dass hier rechts sogar ein

Zwischenraum zwischen ihr und dem Torbau zu sein scheint. So mangelhaft ausgesprochen der Gedanke ist, so wenig kann der Sinn doch zweifelhaft sein. Will jemand statt eines Torbaus lieber

Fig. 5c.

eine Art Heiligtum verstehn, es kommt wenig drauf an. Der ganze Bau so wie alle Dinge, die vor seiner und der Scherwand glatter Fläche stehn: zwei runde Einfassungen (wie der *ficus* auf den Forumsschranken) für Gebüsch und Palmen, der Erker, endlich das Götterbild auf der Säule und der Altar daneben sind in erster

Linie zur Belebung der Fläche da. Altar und Götterbild, das man trotz der Flügel vielleicht Hekate nennen darf, lassen sich auch auf das Tor beziehn. Die Scherwand, auf- und absteigend auch in Fig. 4, sahen wir überall durch vorgestellte Säulen belebt, durch prächtige von geflügelten Figuren bekrönte Kandelaber in Fig. 3.

Die Mitte hat an beiden Wänden ihre besondere Scherwand, bei der sich dasselbe wiederholt. Sie ist wie die rückwärtigen Stoen, wie die Scherwand von Fig. 4, in der Mitte quer, an den Seiten im r. Winkel vorspringend; das mittlere Stück ist nur um seine obere Krönung höher als die schlichtere Scherwand der Seitenfelder.

Vor den Seitenstücken der mittleren Scherwand stehen Bänke mit Vasen, vor dem Mittelstücke ein runder Altar; vor diesem liegen am Boden Früchte.

Hinter dem Altar sperrt den Durchgang die von Fig. 4 (auch Gesch. X und zwischen den Säulen des Rundtempels ebenda VII) bekannte Gittertür mit der Zackenwehr und dahinter der herabgelassene Vorhang. Auch hier gehört was vor der Schranke sichtbar ist zu dem hinter ihr liegenden Heiligtum, unlöslich damit verbunden, wie schon in Fig. 5, noch nicht in 4. Zieht sich doch die Schranke sogar stark einwärts gegen das Idol. Im Mittelbild des Alkovens werden wir in der Lücke Gittertür, Vorhang und Heiligtum wie in allen Mittelbildern des *cubicolo* voraussetzen müssen. An den Seitenwänden in B ist das Idol links eine archaisierende Artemis (Fig. 5[c]) mit kurzer Fackel in jeder Hand, das andre mal ein freier bewegtes farbiges Marmor(?)bild einer nicht sicher zu benennenden Göttin. Beide Bilder stehn in fast gleichen, hinten wie vorn offenen Aediculen ([1]): zwei starke Pfeiler von gradem phantastischen Gebälk, mit niedrem Aufsatz, auf welchem Vasen als Akroterien stehen. Ausserdem mit Kränzen, Teppichen, Masken geschmückt, stehen diese Aediculen zwischen Bäumen im heiligen Hain, offenbar auf einem Stufenunterbau, da das Götterbild bis zu den Knien abwärts sichtbar wird. Sie stehen zwischen der vorderen Schranke und der hinteren Peribolosmauer: diese ist jener in allen drei Teilen parallel.

Fassen wir zusammen was sich uns als das Wesentliche in

([1]) Eine durchaus ähnliche Aedicula, mit einem Bild der Tyche veröffentlicht Löwy (Hirschfeld-Festschrift S. 421), der den hellenistisch-alexandrinischen Charakter dieses und der andern Wandbilder des Trasteverehauses mit Recht betont. Vgl. zu dem angeführten Bilde noch unten S. 135.

der Decoration der Boscoreale-Wände herausstellte, als das woran eine Entwickelung sich nachweisen liess. Damit wird dann nachher zu vergleichen sein, was etwa derart in den römischen und späteren Decorationen sich findet.

In allen vier Räumen der Boscoreale-Villa (Fig. 1-5 und unsere 5^{a} und 5^{bc}) zeigte sich im unteren Teile der Wand Raumschluss, im oberen Raumöffnung. Den Raumschluss bildet eine Scherwand, die für einen Wandschirm oder eine spanische Wand zu halten nie und nirgends der geringste Anlass ist; über diese niedere Wand hinweg öffnet sich der Ausblick in rückwärts liegenden Raum, der von Säulen und Mauern eingefasst, als Säulensaal (Basilika (?). Fig. 3) oder Säulenhof oder grosser Peribolos sich darstellt. Charakteristisch für diesen Raum sind namentlich die zurückweichenden Schrägen der Säulenreihen und Mauern an den Seiten, deren Tiefenerstreckung wir grösser oder geringer zu denken haben, je nachdem die sie im Hintergrunde verbindende Grade sichtbar wird oder nicht.

Die Scherwand sahen wir zugunsten des dahinter Liegenden von Fig. 1 bis 5 und 5^{abc} niedriger werden, teilweise sogar ganz verschwinden; immer aber bildet sie und besonders die vor sie gestellten Säulen eine Einheit mit dem hinter ihr liegenden Peristyl; dies mögen wir als den Innenraum verstehen, jenes als den Vorraum. Solche Vorstellung der Zusammengehörigkeit beider Räume, augenfällig schon durch das Aufeinandertreffen der Gebälklinien der inneren und der äusseren Säulenstellungen, besonders im Sommertriclinium (Fig. 3 und 4), wird noch eindrücklicher durch die ebenda aber auch im *cubicolo* (Fig. 5, 5^{ac}) in die Mitte der Scherwand gelegte Tür oder türartigen Einschnitt. Denn mit solchem Durchgang vom Vorraum zum Innenraum ergibt sich, auch wenn die Tür noch geschlossen ist, wie in Fig. 3, doch für die Vorstellung die Möglichkeit eines Durchblicks. Ja in Fig. 3 eröffnet selbst über der Tür sich ein Blick auf das Centrum und Hauptstück des Innenraums. Auch in Fig 4 sieht man solches Mittelstück noch oberhalb der Tür, aber auch diese selbst liess wenigstens Luft und Licht durch ihr Gitterwerk und die obere Oeffnung durchscheinen. Die Tür bleibt geschlossen noch im *cubicolo* (Fig. 5, 5^{c}), aber hier ist das dahinter Liegende schon so gut wie in ganzer Grösse sichtbar.

Es ist nur ein scheinbarer Widerspruch, dass wo doch so deutlich sich das Streben zeigt, grade in der Mitte die Scheidewand zu durchbrechen, an der Rückwand des *cubicolo* die Oeffnung der Seitenfelder weiter geht als im mittleren, indem dort jede Schranke gefallen ist. Denn eben weil man darauf bedacht war die vorn gesehene Architektur mit der weiter zurückliegenden in Beziehung zu setzen, musste die Schranke vorn schwinden, wo auch hinten nur Gartenlandschaft und keine andre Architektur steht als eine Pergola (s. oben S. 131). Freilich sehn wir auch an den Seitenwänden des *cubicolo* die Verbindung des Vorraums mit dem Inneren eine andre, freiere werden. An den Seitenwänden ist es innerhalb des Alkovens (Fig. 5) noch fast ebenso wie in 1-4; draussen (Fig. 5[b]), wo zwischen Scherwand und Peribolossäulenschräge noch die bunte Masse der Häuser steht und die alte einfache Linienverbindung jener beiden unmöglich macht, ist dafür ein andrer Zusammenhang hergestellt: es ist klar dass das reichgeschmückte Portal hier denselben Zweck erfüllt wie die Tür seit Fig. 3 im Mittelfeld. Ausserdem ist in gleichem Sinne, d. h. den Vorraum und das Innere zur Einheit zu machen, wirksam der Erker neben dem Portal an der Scherwand, da derselbe Erker ja auch an den Gebäuden drinnen mehrfach bemerkt wurde; überhaupt ist der Reichtum von Dingen die vorn die Scherwand beleben ganz entsprechend dem Reichtum der Architektur im Inneren. Wie sich bei den Mittelbildern (Fig. 5[c]) die Zusammengehörigkeit und Einheit dessen was vor und dessen was hinter der Schranke sich befindet, ausspricht, ward schon S. 130 gesagt: der Cultusapparat, Altar., Vasen, Früchte gehören dem Götterbild, dem durch die Türe sich nähern mag wem es zukommt. Das Heiligtum selbst lassen wir noch einen Augenblick bei Seite.

Solche Wandverzierungen wie die von Boscoreale gab es nun auch anderswo. In Pompeji bietet das Haus des Gavius Rufus (Gesch. IV) ein Beispiel der einfacheren Art, wo über undurchbrochener Scherwand andre, nicht weit zurückliegende Räume sichtbar werden, allerdings kein Peristyl. In Rom bilden die berühmten Odysseelandschaften vom Esquilin eine so zusammenhängende Aussicht durch die obere, nur von den innen roten, aussen dunklen Pilastern unterbrochene Wandöffnung, dass unten notwendig ebenso zusammenhängend geschlossene Scherwand vorausgesetzt werden muss. Oef-

ters ist mit diesen Landschaften das Nereidenbild aus der Villa des Diomed (Gesch. VII) verglichen, nach dessen Analogie Mau sogar auch jene bis zum Wandsockel herabrücken wollte. Doch liess sich aus dem Ausgrabungsbericht noch ermitteln, dass die Odysseebilder höher, oberhalb der Scherwand angebracht gewesen sind (1). Es mag gewagt erscheinen aus dem Vergleich jener zwei Beispiele auf einen Entwickelungsgang schliessen zu wollen, der die ursprünglich hoch gelegenen Durchblicke allmählich tiefer rückte; aber das ist ja grade das was an den Boscorealewänden von Fig. 1 bis 5 zunehmend bemerkt wurde. Und wer nun noch einen Blick auf jene Figg. 1-5 wirft und nicht blos die niedriger werdende Scherwand ins Auge fasst, sondern auch die dahinter sichtbaren Säulen, kann nicht umhin zu gewahren, dass sie nach ihren ganzen Verhältnissen mehr und mehr den im 'Vorraum' gesehenen Säulen gleich werden und mit ihnen auf dasselbe Bodenniveau herabkommen. Nirgends ist der Unterschied der älteren Hoch- und der corrigierten Tiefstellung deutlicher als bei dem im Mittelfelde sichtbaren Rundtempel in Fig. 4, 5 und Gesch. VII: in 4 steht er so hoch, dass ein Unterbau angenommen werden musste; in 5 kann der Beschauer ihn auf gleichem Niveau wie er selbst stehend denken; auf VII sieht er das mit Augen. —

Und nun die Wände des palatinischen und des Trasteverehauses. In beiden Häusern gibt es auch 'rhythmisch', nicht nur symmetrisch um eine Prostase angeordnete Wanddecoration. Im trasteverinischen sind die rhythmischen oben geschlossen; nur die weisse (Mon. XII 5) bewahrt noch eine Reminiscenz über die Scherwand weg gesehener Landschaften; im palatinischen reicht in beiden '*alae*' die Wandöffnung über der Scherwand rings herum, unterbrochen nur durch die schmalen Wandpfosten hinter den Säulen. Man erblickt aber weder Architektur noch Landschaft durch diese Oeffnung, nichts als die nach aussen vortretende Kassettendecke, diese ähnlich wie im Triclinium. Anders ist es in den symmetrisch angeordneten Wänden. Hier ist überall der Raumschluss durch die Scherwand unten, Raumöffnung über derselben kenntlich, wenn auch letztere meist sehr reduciert, nur an wenigen Wänden, wie Fig. 8, 10, 13, noch breiter geöffnet ist.

(1) Vgl. oben 1894 S. 213, 2; 1895 S. 231 Ara Pacis S. 159, 2.

In allen diesen Beispielen, ausgen. Fig. 6, 10, 11, erkennt man noch, und das ist ein schwerwiegender Beweis für den Zusammenhang der Prostasewände mit denen von Boscoreale, ein sicheres Rudiment der seitlichen Säulenschrägen, die ursprünglich das innere Peristyl bildeten. Wie die seitlichen Säulenreihen der Peristylien setzen auch diese Rudimente, meist nur ein par Säulen — mehr waren aber auch in Fig. 1-4 nicht sichtbar — jederseits an der Ecke oben an, sogar in direkte Verbindung mit dem Oberbau der Scherwand gesetzt wie in Fig. 9, 13, und, wenn dieser Oberbau von den Seiten her sich mehr und mehr schliesst, einwärts geschoben wie in Fig. 12, sehr stark in Fig. 16 (besser zu sehen *Mon.* XII 19)(1), auch in *Mon.* XII 5[a] (in Fig. 15 nicht sichtbar) über der Hauptwand; entstellt über der Nebenwand, wo die einander so nahen und kurzen Schrägen zu einem Ganzen verbunden sind. In *Mon.* XII 17 (unvollständig in Fig. 17) sind sie von den Ecken der oberen Scherwand abgelöst, und jedem Rudiment ist nach aussen ein correspondierendes Gegenstück gegeben. In mehreren dieser Beispiele wie z. B. Fig. 13 sind diese Säulenschrägen einwärts gerundet, was die Abkunft von den Seitenstoen nicht zu verdunkeln vermag. Ist diese doch auch bei der auswärts gerundeten, von der Ecke losgelösten Säulenreihe über der Seitenöffnung der palatinischen Jowand Fig. 8 noch unverkennbar.

Wir dürfen ja aber auch nicht blos diese Rudimente an und für sich betrachten, sondern müssen ihr Verhalten zum Ganzen ins Auge fassen, wie sie sich gegen einander und gegen die Mitte kehren. Daselbst befand sich (in den Boscorealeveduten) das von dem Peristyl Umschlossene: erst undeutlich, dann immer sichtbarer das Götterbild, oder der Rundtempel, die Aedicula mit dem Bilde, erblickt durch die Thür oder Wandöffnung in der Mitte der Scherwand. Und wenn wir nun an den römischen Wänden alle die alten Elemente wiederfinden, durch fortschreitende Entwicklung verändert, meinetwegen entstellt doch immer noch kenntlich: vorn die Scherwand, dahinter, überragend die Säulenschrägen, in der Mitte die Wandöffnung, darin wieder das Götterbild im Heiligtum, da könnte man den Zusammenhang, die Abkunft auch dieses Teiles von jenen älteren Compositionen leugnen wollen? Wenn dann das Mittelstück

(1) Hier sind die Säulen von Sikkard offenbar zu kurz ergänzt.

der Scherwand als Bildrahmen, das von ihm Umschlossene als Tafelbild unzweideutig gekenzeichnet wäre, müsste man doch immer einräumen, dass das was frühere Wandmaler als wirklich durch die Wandöffnung gesehen darstellten, hier, verflacht, als eingerahmte Gemälde verstanden werden wolle. Im I. Theil haben wir ja aber gesehen, dass eine Nötigung Gemaltes statt Wirklichkeit durch die Prostase hindurch zu erblicken im Allgemeinen keineswegs vorliegt, dass vielmehr im Architektonischen die Wandöffnung zwischen Pilastern und im Figürlichen der Schein der Wirklichkeit nicht verkannt werden können. Ist doch auch das nicht bedeutungslos, dass es in den späteren Phasen des 2. Stiles immer noch ein Heiligtum ist, was man im Mittelfelde sieht, grade wie schon in Boscoreale. Für Tafelbilder wäre das eine unbegreifliche Einseitigkeit und Wahlbeschränkung; wogegen diese Constanz sofort erklärlich wird, wenn das Urmotiv das Sacellum inmitten des Säulenhofes war. Schon im anticipierten Mittelbilde von Boscoreale Fig. 1 war es Aphrodite mit Eros; Eros allein in 3; in 4 und 5 ein Rundtempelchen, dessen Gottheit nicht sichtbar wurde; in 5^c und seinem Gegenstück Artemis und eine andre Göttin. In der Prostasis Gesch. VII, die Fig. 5 von Boscoreale so ähnlich sah, wurde im Rundtempelchen Aphrodite sichtbar; Hera (?) ist es im Jobilde Fig. 8, an dessen Stufenbasis die Schutzflehende Jo sitzt; ähnlich Fig. 9, 13, 15, 17, wo das Bild nicht mehr immer ganz deutlich; nur das heilige Symbol der Artemis ist es in 11; ein niedriger primitiver Altar wie in 11 auch 10, ein Heroon (?), die Amphora auf einer Säule, *Annali* 1875 k. Grade vor dem Beschauer steht das Bild des Bacchus Fig. 6, aber der Gott selbst sitzt nicht gegen ihn gewandt sondern, als nahten Anbeter im Bilde von links, wo vielleicht Spuren von solchen blieben (1). Aehnlich in Schrägansicht, ohne dass Anbeter vor ihr mitdargestellt wären, Aphrodite von Peitho geschmückt mit vor ihr stehendem Eros als chryselephantine Gruppe zur Seite gewandt in Fig. 16, und besondere Beachtung verdient, die Abwendung des Götterbildes vom Beschauer auch in Fig. 12. Wir haben darin einen für die kunst-

(1) Hier ist das oben S. 130, 1 angeführte Bildchen das Löwy veröffentlichte zu vergleichen. Die Aedicula mit dem Tychebilde ist nach links gekehrt, wo anbetend eine Frau steht.

geschichtliche Bestimmung der Composition belangvollen Zug zu erkennen, dem hier nur einen Augenblick nachzugehen ist.

Die Darstellung Fig. 12 hat so zu sagen zwei Axen, deren eine nach dem Beschauer des Gemalten, die andre nach dem im Bilde dargestellten archaischen Dionysosbilde gerichtet ist. Das Idol steht auf einer Säule grad gegenüber einem Bogentor, und stellen wir uns vor, wir schauten von aussen durch dies Tor auf das Idol, so würde dasselbe uns ähnlich erscheinen wie das Götterbild unter dem Bogen in Fig. 5^{c} oder sein Gegenstück auf der rechten Wand des *cubicolo*. Dort waren wir die Beschauer, in Fig. 12 sind die Beschauer in Gestalt der durch das Bogentor eingetretenen Frauen selbst mit gemalt und Teil des Bildes geworden, und wir sind die Beschauer dieser Beschauer, die kaum eingetreten freilich den Blick zur Seite gegen den Beschauer und die rechts sitzende Frau wenden. Diese Frau mit dem Kinde stellt nun, erst recht wenn es das Dionysknäblein sein sollte, als Gegenstück zum Idol, mit diesem und den stehenden Frauen die nach der andren Axe, in welche auch der kleine typische Altar fällt, gerichtete Gesamtcomposition dar. Ist nun aber nicht auch die Bogenöffnung zweimal da? Einmal in der Axe des Idols und der gemalten Beschauer das Bogentor im Bilde; das andere mal in der Axe des alten wie des modernen Beschauers, die Arkade der roten Wand. Eine wie die andre befindet sich in einer Scherwand, die eine mit, die andre ohne Prostasis; aber der Bacchus der auf der einen lagert ist im Motiv nah genug verwandt den zwei Satyrn auf der andern. Sind diese Bemerkungen zutreffend, so bestätigt sich hier aufs Neue dass die Prostasen dieser Wände nicht Bildrahmen sondern Tür- oder Fensterrahmen sind, dass das darin Gesehene nicht ein Gemälde sondern Wirklichkeit vorstellen soll. Etwas Aehnliches, eine Tür hinter der anderen, werden wir in einem andrem Bilde sehn.

Eine unbillige und geschichtswidrige Forderung wäre nun dass diese Erklärung der Prostase, um richtig zu sein, auf alle Beispiele gleichmässig passen müsste. Ist es doch bekannt genug dass das Schema der Prostasis sich im dritten und vierten Stil erhält, aber teils verflacht, teils in phantastische Willkür und Spielerei ausgeartet, immer weniger ernstlich zu nehmen ist; ebenso bekannt dass das Bild in der Prostasis zusammenschrumpft und nur noch einen kleinen Teil der Prostasisrückwand einnimmt,

und nun vor Allem deswegen nicht mehr als Ausblick durch die Wand verstanden werden kann, weil die Wandöffnung nicht mehr so wie früher angezeigt ist. Gleichwohl gibt es auch im 3. Stil immer nach Wände, in denen das Ursprüngliche noch ganz oder fast ganz unverwischt ist und noch mehr im vierten, der ja nicht an den dritten sondern gleich wie dieser an den zweiten anknüpft.

Im 3. Stil bietet die etwas kahle Wand Gesch. X noch die Prostasis mit Arkade, und durch diese und die von Boscoreale her bekannte Gittertür mit Zackenwehr darüber wird, gleichfalls dürftig, das Heiligtum erblickt in dem faden blassbläulichen (1) Ton der auch in Fig. 13 in Harmonie zu den lichten Tönen der ganzen Wand steht. Wegen der Farbenwirkung schliesst hier auch Fig. 16, die Aphrodite aus dem Trasteverehause an. In andern Beispielen (Gesch. XII f. auch XV f. und Fig. 13) kann man beinahe schon das Flächenbild erkennen; doch nimmt es fast noch die ganze Prostasis ein, nur ein geringer Streifen sondert es rings von deren Gliederung, und die architektonischen Elemente innerhalb des Bildes, dazu in XII der grosse Durchblick auf die Kuppelkassetten oben, erinnern noch so auffallend an die älteren Motive des 2. Stils, dass man die Idee des Durchblicks auch unten kaum leugnen kann (2). Ist doch in XII auch das Heiligtum noch vorhanden, wie auch der obere Durchblick in allen genannten Beispielen.

Vierten Stiles sind zwei Wände die von früherher noch alles Wesentliche erhalten haben Niccolini IV, 2 XVI und XVIII: normale Prostasis mit Kassettendecke, zwischen den Pilastern ganz geöffnet; dadurch sieht man vor einem Hintergrund von Bäumen in XVI, mittels einer niedrigen Mauer verbunden, zwei kleine Heiligtümer, je mit Götterbild, vorn in der Mitte einen Altar, also den normalen Durchblick. In der niedrigen Mauer dann nochmals eine Tür, halb offen, durch die ein Hund sich drängt, also ein Durchblick durch den andern hindurchgesehn, ein Seitenstück zu Fig. 12 (s. oben S. 136). Wenig anders das zweite Bild XVIII:

(1) Bei Mazois IV 26 ist gar kein Unterschied der Färbung zwischen Arkade und Durchblick; anders bei Niccolini IV, 1 6.

(2) Man vergleiche aus den *Pitture antiche della Villa Negroni* Taf. II, und IV. In allen acht Wandbildern daselbst ist die Idee des Durchblicks an der Wandlaibung noch sehr deutlich gewahrt.

ein Altar, dahinter ein kleinerer Tempel vorn, und ein grösserer grad hinter ihm und der Scherwand; in der Mitte des ganzen statt der zwei Tempel profane Gebäude an den Seiten zuletzt wieder Bäume. Es fehlt auch nicht der obere Durchblick, doch hier in drei kleine Durchsichten zusammengezogen, von denen die mitlere noch die Säulenschrägen von Fig. 1 ff. her bewahrt (1).

Eine raffinierte und sehr phantastische, aber in ihren Absichten klare Decoration gibt Niccolini III 2 xx: Mittelprostase und Nebenbauten, aber in gelbem Ton völlig offen und durchsichtig, bis zum letzten Landschaftsausblick.

Aehnlich Niccolini IV 2 vi Mittel-und Seitenprostasen mit Durchblicken nach rückwärts, hier aber nicht dies die Hauptsache sondern die vom Inneren des Bühnenhauses (denn diese Decoration gibt, wie Puchstein im Arch. Anz. 1895 S. 166 f. erkannt hat, die Skene des pompejanischen Theaters wieder), der zur Preiskrönung unter Tubaklängen herausgetretene Sieger im Wettspiel. Eine andre Decoration desselben Raumes zeigt uns wieder drei Prostasen, in den seitlichen durch geöffnete Schrankentüren wieder leibhaftige Athleten, solche auch in der mittleren Prostasis. Die letzteren in dem schon üblichen reducierten Felde der Prostasenwand, das meist als Flächenbild zu fassen ist, hier jedoch ein unklares Mittelding zwischen Bild und Wirklichkeit genannt werden muss, d. h. von dem Maler noch als Wirklichkeit gemeint war, dargstellt aber in dem späteren Schema des Flächenbildes.

Wo nun im 4. Stil ein solches Flächenbild die Rückwand der Prostasis einnimmt wie z. B. im Vettierhause Dirke, Pasiphae, Ariadne und Bacchus, Ixion, Pan und Eros ringend (Niccolini IV,

(1) Eine grosse Wand bei Mirri *le camere delle Terme di Tito* n. 27 zeigt über durchgehendem einfachen Sockel eine sehr reiche zweigeschossige Architektur. Eine Menge Durchblicke öffnen sich sowohl im oberen wie im unteren Geschoss, und rückwärtige Hallen und andre Säulenbauten werden durch die oberen wie die unteren erblickt, die einen wie die andern ganz selbständig aber untereinander zu einer gewissen Einheit verbunden. Besonders bemerkenswert ist, dass im Mittelstück unten über einer Scherwand, welche zwei Drittel der Bogenöffnung sperrt, mit einer davor sitzenden Figur, die Giebelfront eines Tempels sichtbar wird, während in den beiden nächsten Durchblicken rechts und links die Säulenschrägen umgebender Hallen erscheinen. Also bei offenbar 'viertem Stil' noch unleugbar lauter Motive, die von Boscoreale her — selbst den grossen Figuren des Triclinium — durch die Wandmalerei hindurchgehen.

2 xx ff.) da ist auch, wie diese Beispiele zeigen, der Zusammenhang mit dem alten Motiv auch insofern gelöst, als nicht mehr ein Heiligtum mit Idol oder Altar sondern irgend ein beliebiger mythischer Vorgang ohne solches dargestellt ist. Dagegen sind die im vierten Stile immer häufiger werdenden seitlichen Durchblicke neben der Prostase, auch sie noch ein Erbteil alter Zeit, beweisend auch für einstige Wandöffnung in der Mitte. An den Boscorealewänden sahen wir in den drei durch Säulen abgeteilten Wandfeldern den oberen Durchblick zur Hauptsache werden, nach unten wachsend und die Scherwand gleichsam aufzehrend. Einen Versuch dieser Art stellte die Hinterwand des *cubicolo* dar, mit den ganz offenen Seitenfeldern und niedriger Schranke im mittleren; einen andern die Seitenwände desselben Schlafgemachs. Diesem letzten steht die palatinische Jowand am nächsten, die in den Säulenstellungen vor der Scherwand mit Boscoreale Fig. 3 und 4 so grosse Aehnlichkeit hat. Sie gibt das früheste Beispiel des dreifachen Durchblicks: in der Mitte und an den Seiten; an allen drei Stellen die Tendenz, den Durchblick von oberhalb der Scherwand nach unten, in das natürliche Gesichtsfeld herabzuziehn, völlig zum Ziele gelangt. An allen dreien aber bewahrt sie den Zusammenhang mit dem früheren; es brauchen nur die Säulenschrägen oben an den Seiten, das Götterbild in der Mitte genannt zu werden. Jene hat man in der Höhe gelassen aber mit ihnen unterwärts verbunden (nur dass die Verbindung selbst durch den Türsturz verdeckt wird) Häuser wie in Fig. 5[b], von wo sogar die geschlossene Wand mit der Tür sich herleitet.

Dreierlei Lösungen der Prospektaufgabe gibt es nun in der späteren Wandmalerei, namentlich Pompejis, die z. T. neben einander bestehn bleiben, erstens dreifache Prostasis mit dreifachem Blick in den Innenraum, zweitens zweifache mit geschlossenem Mittelfeld, drittens einfache mit geschlossenen Seiten; der obere Wandteil bleibt dabei ganz oder teilweise an drei oder zwei Stellen oder nur einer geöffnet. Von dreifacher Prostasis sind Beispiele vierten Stiles genannt; nur scheinbar ist eines des Trasteverehauses (Mon. XII 5[a]). Die einfache wird im entwickelten zweiten Stil, in den römischen Häusern bevorzugt, und zwar ist hier unverkennbar zum Ersatz dafür dass in der Mitte die Wandöffnung bis zum Sockel herabreicht, die Scherwand im Uebrigen erhöht, in deut-

lichem Gegensatz zu der von Fig. 1 bis 5 waltenden Neigung sie zu erniedrigen; und auch oben baut man noch Teile eines niedrigen Geschosses darauf. Infolge solcher Zweigeschossigkeit erreichen die Säulen im Vorraum, d. h. vor der Scherwand nur noch die Höhe dieser, während sie sie früher (Fig. 1-4, anders schon 5) bedeutend überragten.

Die dritte später weitaus überwiegende, oft freilich ganz schematisch gewordene Lösung ist der zweifache untere Durchblick ins Innere, der dicht an die Mittelprostase herangezogen ist und oft deutlich als Einheit erscheint, die durch Wandschluss oder vielleicht nur einen Teppich in der Mitte unterbrochen ist. So z. B. Niccolini IV 2 XXX, III 2 LIV, II 4 LIX und besonders III 2 XXII, wo nur eine Hälfte gegeben, hier aber zweimal übereinander im Durchblick das alte Motiv der schräg gesehenen Seitenstoen angewandt ist. Anschaulicher fast als in den grossen unteren Prospekten ist die Teilung des einen Durchblicks in zwei durch teilweisen Raumschluss in der Mitte in den zwei oberen Feldern des schon angeführten Bildes Niccolini IV 2 XVI und XVIII.

Die wirkliche Wand durch darauf gemalte Architekturteile gleichsam zurükzuschieben und teilweise ganz zu durchbrechen das ist das Princip, der Grundgedanke, der alle diese Lösungen und den erstaunlichen Reichtum von Gebilden hervorgerufen, die entwickelungsgeschichtlich dennoch in sehr enggeschlossenem Zusammenhang stehen. Ohne ein solches Princip gäbe es natürlich keine Entwickelung, und die Entwickelung die sich uns dartat, kann sich nicht ohne ein Princip vollzogen haben.

E. PETERSEN.

BAUGESCHICHTLICHES AUS MITTELITALIEN.

Im Sommer des Jahres 1903 unternahm ich im Auftrage des deutschen archäologischen Institutes eine Forschungsreise durch Mittelitalien, deren Zweck es war, festzustellen, welche Reste von Tempeln vorkaiserlicher Zeit noch vorhanden sind. Dabei bin ich den in der bisherigen Litteratur enthaltenen Angaben nachgegangen und habe ausserdem bei den Einheimischen mich erkundigt; nur in ganz vereinzelten Fällen habe ich die Denkmäler nicht selbst besucht — wenn entweder Nachrichten von zuverlässiger Seite vorlagen oder vertrauenswürdige Ingenieure versicherten, dass es sich um eine der sehr häufigen schwindelhaften Angaben der Lokalgelehrsamkeit handele. Neben den Tempeln richtete sich meine Aufmerksamkeit auf antike Architektur im Allgemeinen; es ist auch sonst nicht viel vorhanden. Was einem anderen dienlich sein könnte, der in denselben Gegenden reist, gebe ich in den folgenden Zeilen; zunächst kommt eine nach Orten geordnete Uebersicht — wobei ausreichend veröffentlichte Denkmäler nicht erwähnt werden, z. B. Terracina und Aufidena; dann eine kleine Zusammenstellung dorischer Capitelle — der einzigen Zierglieder die sich in grösserer Anzahl finden, — sowie einiger Basen und eines Gebälkes. Man wird selbst sehn, dass die nachstehenden Seiten den Charakter nicht eines durchgearbeiteten Aufsatzes, sondern eines rasch geschriebenen Reiseberichtes haben und also weder glatte und ausdrucksvolle Sprache, noch umfassende Erläuterung der hier den Fachgenossen vorgelegten Denkmäler verlangen. Auch die Skizzen können natürlich eine absolute Genauigkeit nicht in Anspruch nehmen.

Ferentinum. Aquinum. Fregellae.

Für Ferentinum ist die beste Veröffentlichung noch immer diejenige Marianna Dionigis von 1809 (1). Die Stadt hat eine Burg und einen äusseren Mauerring. Die äussere Befestigung besteht aus einer Stützmauer von normalem Kalksteinpolygonal, die oben abgeglichen ist, und darüber einer beiderseitig freiliegenden Mauer aus mehreren verzahnten Reihen starker, nur roh bearbeiteter Tuffquadern; zu oberst steht noch eine dünne Wand aus spätem Mörtelwerk. Besonders deutlich sieht man diesen Zustand bei Porta Sanguinaria. Das Thor selbst hat Laibungen aus Polygonal und einen Bogen aus Keilsteinen. Die Thatsache, dass die Stützmauer überall dort, wo sie in ganzer Höhe sich erhalten hat, oben abgeglichen ist, lässt soviel sicher erkennen, dass der Oberbau der Befestigung nie aus Polygonal bestand; ob man ihn nach bekannter Art anfänglich aus Lehmziegeln errichtet denken muss, die später erst durch Tuffquadern ersetzt worden wären, oder aus Fachwerk, oder ob endlich die Quadermauer vielleicht doch ursprünglich ist — darüber möchte ich mich des Urteils enthalten. Das Thor von S. Maria, ein späterer Einbau in den Technik der «servianischen» Befestigung Roms ist gut abgebildet in Richters römischer Topographie (2).

Auch die Akropolis hat Stützmauern aus Polygonalwerk. An der östlichen Ecke sind römische Kasematten angebaut, aus Quadern etwa des «servianischen» Formates; man sieht einen tonnengewölbten Corridor mit anstossenden ebenfalls tonnengewölbten Gemächern. In der Mitte der Akropolis stand noch am Anfange des neunzehnten Jahrhunderts ein spätantikes Kastell, das jetzt verschwunden ist. Der bischöfliche Palast ruht auf einem antiken Unterbau; zu unterst liegt das Polygonal der Befestigung, völlig normal geschnitten, fein geglättet und genau gefugt; der obere Teil der Mauer stürzte einmal herab und wurde ersetzt durch Quaderwerk; es sind langgestreckte niedrige Blöcke von etwas schwankenden Längen, aussen mit voller rundlicher Bosse und scharfem Saum-

(1) Dionigi T. 5-20. Dodwell, pelasgic remains T. 97-101.
(2) Richter² Tafel 4 zu S. 40.

schlag; in den Stossfugen haben sie Anathyrosis mit schmalem Rande und stark vertieftem Feld. Die oberste Quaderschicht ist glatt und trägt die Inschriften CIL X, 5837. 5838, welche von den Epigraphikern in sullanische Zeit gesetzt werden; mit diesem Ansatze stimmt vorzüglich der hellenistische Character des oberen Mauerwerkes (1).

Die beiden von Frau Dionigi gezeichneten Tempel bei Ferentinum erwiesen sich als Nieten; der eine ist ein Raubschloss und der andere eine Klosterruine.

In Aquinum (2), bei der Kirche « Vescovado » steht einer der wichtigsten und besterhaltenen Strassenbögen Italiens, den ich bald mit reichlichen Abbildungen herauszugeben hoffe.

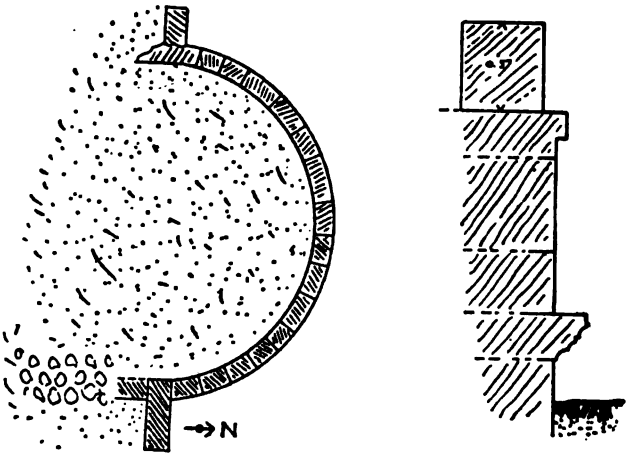
An der Thalseite war das alte Aquinum durch einen Agger befestigt, dessen innere Stützmauer freiliegt — unregelmässige, schlecht schliessende Kalksteinquadern. Den Eingang zur Stadt bildete hier *Porta S. Lorenzo*; ein Doppelthor des « servianischen » Typus, aus etwas ungleichmässig geschnittenen Quadern erbaut, eingedeckt mit einem Kreuzgewölbe aus *opus caementicium*; an der inneren Front die lesbisch profilierten Basen zweier Pilaster. Auf der entgegengesetzten Seite der Stadt finden sich strichweise lose Blöcke einer normalen Befestigung aus Kalksteinpolygonal.

Nördlich des Cardo — dessen Pflaster mehrfach zu Tage tritt — liegt die Basilica, von welcher das Tribunal erhalten ist (Vgl. Abb. 1). Man sieht den Kern aus opus caementicium und die Mauern der Apsis die beinahe 10 m. hoch aufrecht stehn: zu unterst ein zweifach geteilter Sockel — vom unteren Absatz nur das Krönungprofil freiliegend —, darüber noch 15 Quaderschichten. Das Material ist ein harter löcheriger Kalkstein. die Technik etwas

(1) CIL. X, 5837 5838; dort Litteratur; der Thatbestand ist vollkommen richtig beurteilt von Garrucci, *Bullettino napoletano* n. s. II S. 36; irregeführt durch das wenig sachverständige Gutachten eines Ingenieurs hält Mommsen im CIL. auch das Polygonalwerk für sullanisch. Alle existierenden Abbildungen der betreffenden Mauern sind schlecht.

(2) In nächster Zeit erscheint eine Monographie des Herrn Grossi in Belochs Studien; sie wird einen Stadtplan von Aquinum bringen, und photographische Abbildungen der wichtigsten Denkmäler.

primitiv, ohne Anathyrosis oder Klammern, mit starken Schwankungen der Maasse.



1. Basilica in Aquinum; Plan 1:200, Schnitt 1:50.

Die sehr verschütteten Reste eines ausgedehnten Gebäudes ungefähr gleicher Technik sind mir nicht so klar geworden, dass ich sie beschreiben möchte.

Vom Theater sieht man in der Nähe der Basilica radial gestellte Mauern aus opus caementicium, verkleidet mit mässigem Reticulat.

Eine Datierung der genannten Bauten im Einzelnen scheint nicht wohl möglich. Man wird nur sagen können, dass die Reste der Polygonalmauer das Aelteste sind, und Alles Uebrige in das zweite bis erste vorchristliche Jahrhundert gehört; blos das Theater mit seinem Reticulat stammt erst aus der Kaiserzeit.

In S. Giovanni Incarico sind der Tempel der Victoria und die Stadtmauer verschwunden; man findet nur noch die Quaderpfeiler zweier Brücken (1).

Cora. Setia. Fundi. Teanum. Cales.

Die polygonalen Mauern von Cori (2) entsprechen denen von Signia, Norba, Praeneste u. s. w.

(1) Romanelli III S. 380.

(2) Piranesi, *le antichità di Cori*, Rom o. J. Canina. VI T. 101. CIL. X, 6517.

Die einzigen guten Aufnahmen der Tempel sind nach 150 Jahren noch immer die Piranesischen, die hoffentlich bald einmal neu gedruckt werden.

Für den dorischen Tempel ist Piranesis Zeichnungen und Mitteilungen Folgendes hinzuzufügen:

Das Podium wurde modern ausgemauert und verputzt, so dass man die Säulenfundamente nicht mehr sieht; die Seiten sind durch Treppen verdeckt, kaum dass man das obere Podienprofil mit der Hand nachfühlen kann. Die Stümpfe der Cellawände hinter den Anten, die Piranesi noch vorfand, sind nicht mehr da. In Allem Vergleichbaren sind seine Aufnahmen für die modernsten Ansprüche vollkommen korrekt und erschöpfend.

Den korinthischen Castortempel hat er nicht im Einzelnen studiert; schon zu seiner Zeit fehlte das Gesims des Gebälkes, aber man sah noch die Fundamente der beiden Säulen, die seitdem in eine Mauer eingeschlossen worden sind. In dem Durchgang hinter den Säulen liegen noch eine Basis, Schaftstücke, die obere Hälfte eines Capitells, eine den Säulenbasen genau entsprechende Antenbasis, doch nichts davon an seiner Stelle; zwei weitere Capitelle finden sich im Kreuzgang von Santa Oliva, dort auch Kassettenblöcke von einem grösseren Gebäude und aus demselben Kalkstein wie die Tempel; Canina hat sie auf den Castortempel bezogen, was discutierbar ist.

In *Santa Oliva* ferner zwei Büstencapitelle, vom Typus des aeolisch-dorischen Tempels in Paestum, sehr beschädigt; und in der Stadt mehrfach Bautrümmer der Tuffperiode.

Sezze (1) ist wichtig durch seine Mauern aus quaderartigem Polygonal. Die Stirnseiten der Steine sind von der Form eines verschobenen Vierecks mit etwas ungleichen Seiten; sie tragen sehr starke Bossen mit breitem Saumschlag; in den Stossfugen sieht man Anathyrosis mit breitem aber nicht scharf abgesetztem Rande. In dieser Art ist der dreifache Mauerring der Stadt erbaut — Thore sind nicht erhalten — und ferner zwei Terrassen vor dem jetzigen Eingang, am Berghange nach der pontinischen Ebene zu. Die tiefer gelegene, namenlose, hat ungefähr quadratischen Grund-

(1) Dodwell, pelasgic remains T. 116. 118-120. Fonteanive S. 149 f.

riss von rund 5: 5 m; die obere sehr viel grössere und höhere ist gestreckt, etwa 20 m. lang; an ihre vordere Stützmauer lehnen sich spätere Bögen aus *opus caementicium*; die Ruine heisst Grab des Saturn und soll nach früheren Angaben eine unterirdische Kammer enthalten, von der aber jetzt niemand etwas weiss.

Es wird gestattet sein, anzunehmen, dass die Stadtbefestigung bei der Deduction der römischen Colonie im Jahre 392 vor Christus angelegt worden sei; also verwandte man damals bereits quaderartiges Polygonal, weshalb das echte Polygonalwerk noch nicht ausser Gebrauch gewesen sein muss.

Fondi (1) erwähne ich nur, um zu bestätigen, dass seine Stadtmauern aus normalem Polygonal erbaut sind, und zu sagen dass der « Tempel der Isis » vor dem südlichen Thor eine niedrige Terrasse ist, deren Stützmauern aus quaderartigem Polygonalwerk bestehn; wer sie sehn will, frage nach casa delle Monache, jetzt Villa Amante.

Teano (2) besitzt zwei apokryphe Tempel; derjenige der Juno Populonia liegt an der Strasse nach Calvi und ist ein römisches Ziegelgrab, der zweite, ein Fortunentempel, besteht aus einer Reticulatsubstruction.

Calvi (3) hat ein leeres Museum und spärliche Reste eines römischen Amphitheaters; im Turm der prachtvollen Kathedrale ist ein langobardischer Sarkophag eingemauert: zwei Eroten halten die *imago clipeata* einer byzantinisch gekleideten Frau. Ein Seitenstück befindet sich im Museo Campano.

Alba Fucens. Cicolano.

Für Alba Fucens ist Promis' Beschreibung noch immer voll giltig; natürlich bemerkt der modern geschulte Archäolog Einzelheiten, die früher nicht als wichtig galten, aber fast alle sind so unbedeutend, dass sie erst bei einer neuen Bearbeitung der Ruinen zur Sprache zu kommen hätten; daher füge ich nur das Sockelprofil der Cella von S. Pietro in richtigerer Aufnahme bei (vgl. Abb. 2); wie S. Pietro überhaupt an etruskische Tempel erin-

(1) Fonteanive S. 162 f.
(2) *Elenco degli edifizi monumentali in Italia*, S. 403.
(3) Romanelli III S. 434 f.

nert, findet diese Profilierung ihre Analogieen an den Felsgräbern von Norchia und verwandten Denkmälern. In dem Vorwerk des Grafen Pace, das an die Kirche stösst, werden Cippen und allerlei Kleinfunde aufbewahrt.

2. S. Pietro in Alba Fucens, Cellasockel.

Cicolano.

Die Ruinen des Saltothales erregten zuerst das Interesse der Archäologen, als im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts die Beschäftigung mit « pelasgischen Mauern » üblich wurde. Die Initiative zur näheren Erforschung der Reste ergriff die Regierung Napoleons des Ersten. Ein italienischer Architekt, M. Simelli aus Rieti, wurde im Jahre 1810 von der Pariser Académie des inscriptions in das Cicolano entsandt (1); sein Tagebuch und seine Aufnahmen waren im Jahre 1832 in den Händen Petit-Radels auf der Bibliothèque Mazarine in Paris. Was seitdem daraus geworden ist, weiss ich nicht; die Skizzen sollen sich im Besitze des Herrn Lanciani in Rom befinden (2). Felice Martelli, der selbst im Cicolano zu Hause war, verlieh den erhaltenen Resten antike Namen und predigte mit fanatischer Glut, dass die polygonalen Mauern unter Janus I von Latium durch die Siculer oder Kyklopen erbaut worden seien. Im Jahre 1830 erschien dann Dodwell im Thale des Salto, begleitet von dem römischen Architekten Vespignani, der in der Camera lucida die polygonalen Mauern zu zeichnen hatte. Nach Dodwells Tode sind diese Zeichnungen in den Besitz seiner Familie

(1) *Annali* 1832 S. 1-19. 233-254 (Petit-Radel). *Annali* 1834 S. 35 (Bunsen).

(2) [Vgl. darüber Mitth. 1902, 142. D. Red.]

übergegangen. Im Bullettino 1831 kam ein kurzer Reisebericht, den Dodwell seinem Landsmann Gell zur Verfügung gestellt hatte; Dodwell erscheint darin ganz abhängig von Petit-Radel (s. u.) dessen antike Ortsnamen er hinnimmt, und gleich dem er in jeder beliebigen Polygonalmauer einen pelasgischen Tempel sieht; die modernen Ortsnamen schreibt er sehr ungenau.

Im Jahre 1832, als die Annali in Paris erschienen, veröffentlichte Petit-Radel darin zwei Aufsätze über sabinische Städte, worin er mehrmals von den Denkmälern des Cicolano spricht, auf Grund der Simellischen Zeichnungen und einiger anderen, die ihm Dodwell geschickt hatte. Dodwells Berichte veranlassten Bunsen, 1834 das Saltothal zu besuchen, mit wesentlich geographischen Interessen; für die einzelnen Monumente führt er meistens Gells Worte an. Von dem klaren und grossen Plan zur Erforschung der Abruzzen, welchen Bunsen dem Institut vorlegte, hat man nie wieder etwas gehört.

Gelegentlich erwähnt werden die Denkmäler des Cicolano in dem Briefwechsel zwischen Petit-Radel und Gerhard über polygonale Mauern, der in den Memorie des Institutes veröffentlicht ist (1).

Ich zähle nunmehr die Bauten des Saltothales — soweit ich sie gesehn habe — nach geographischer Reihenfolge auf, von Süden nach Norden fortschreitend.

In Santa Anatolia in einem Garten der Familie Placido unterhalb der Kirche Santa Anatolia ist ein etwa zwanzig Meter langes Stück einer Stützmauer aus Polygonalwerk erhalten. Dicht bei demselben Orte liegt am Berghang eine Terrasse, genannt *Ara dei Turchi* — die Türkentenne. Sie wird gehalten von einer Stützmauer aus grobem Polygonal (2); in ihrem Rücken ist der Fels unregelmässig abgeschrofft, und es kleben an ihm dicke Patzen von *opus caementicium* — also trug die Terrasse irgend einen Oberbau (3).

(1) Bullettino 1831 S. 43 f. (Gell). Felice Martelli, Le antichità dei Sicoli, Aquila 1830. Annali 1834 S. 99. Antichi stabilimenti italici. ebd. S. 25 f. Memorie I S. 56 f.

(2) Promis, *Le antichità di Alba Fucense*, Rom 1836.

(3) B. 1831 S. 45 (Gell nach Dodwell); A. 1832 S. 17 (Petit-Radel nach Simelli, der anscheinend in die Ruine zu viel hineingesehn hat). *A.* 1834 S. 115. *Ara dei Turchi* wird in diesen Schriften *Ara della Turchetta* genannt.

Rechts der Landstrasse, die von Turano nach Borgocollefegato führt, in der Tiefe zwischen Maisfeldern eine Ruinenstätte, « *Santestro* » genannt. Einigermassen kenntlich ist nur ein Tempelpodium, auch dieses aber so verschüttet, dass eine genauere Aufnahme nicht möglich war. Man sieht ein Mauerrechteck, etwa 15,50: 6: 1,20 m gross, westöstlich gerichtet; die Wände sind 2 m starke Bänke aus *opus caementicium*, verkleidet mit fein geschnittenem Polygonal. Das Mörtelwerk trug vermutlich die Cellamauern; abgesehn von den Maassen glich also das Bauwerk dem Tempel C in Alba Fucens, der aus den Aufnahmen von Promis bekannt ist (1).

An der Landstrasse kurz vor Borgocollefegato ist ein Stück von der Stützmauer eines Weges erhalten; sie besteht aus normalem Kalksteinpolygonal mit einem rechteckigen Strebe-Pfeiler; der obere Teil ist einmal herabgestürzt und dann durch Pseudoreticulat aus grossen Brecciastücken ersetzt worden. Auf der Mauer steht jetzt die Kirche Madonna delle Grazie (2).

Die Kirche S. Giovanni dicht bei Borgocollefegato erhebt sich auf den Resten eines mit gutem Polygonalwerk verkleideten Podiums; Steine von drei Seiten befinden sich noch an ihrer Stelle (3).

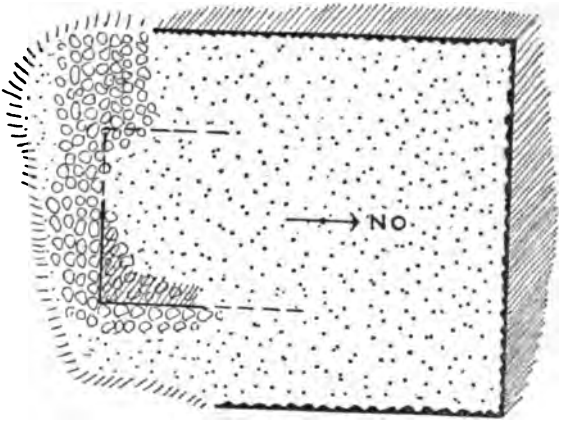
Gleich oberhalb des Ortes Civitella (westlich Borgocollefegato) liegen einige Terrassen mit Stützmauern aus Polygonalwerk. Zwischen den Felsen sieht man ein Rechteck aus Mörtelwerk, wohl die Ruine eines neueren Bauernhauses (4).

In den Bergen südlich von Civitella finden sich einige spärliche Reste eines Tempels (?) der Kaiserzeit; der Platz heisst *il Monumento*. Man sieht ein kleines Stück Mörtelwerk und herumliegende Kalksteinquadern mit breitrandiger Anathyrosis, Dübellöchern und Klammerlagern, ferner ein quadratisches Pfeilercapitell von 0,60 m. Seitenlänge, aus schmutzigweissem mittelkörnigem Marmor, in den korinthischen Formen der frühen Kaiserzeit. An dieser Stelle soll einmal ein goldener Finger gefunden worden sein.

(1) *B.* 1831 S. 45; *A.* 1834 S. 115.
(2) *B.* 1831 S. 45; *A.* 1834 S. 115.
(3) *B.* 1831 S. 146.
(4) *B.* 1831 S. 46; *A.* 1834 S. 117.

Westlich von Sant' Elpidio in den Bergen an dem Platze *Collarengungula* sind mehrfache Reste polygonaler Stützmauern erhalten, wohl von einer Ansiedelung; der Platz liegt sehr fest und verborgen. In der Nähe sollen sich aus Ziegeln gemauerte Grabmäler befinden, wie ich zu spät erfuhr (1).

Auf derselben Thalseite, in beherrschender Stellung am Ende eines Bergrückens liegt eine römische Burg, genannt *Collaraeteri*, dass heisst der Berg mit der alten Tenne (vgl. Abb. 3). Man sieht ein gestrecktes Rechteck von etwa 20 : 30 m., dessen dem Abhang zugewandte Hälfte von Stützmauern aus feinem Polygonal gehalten



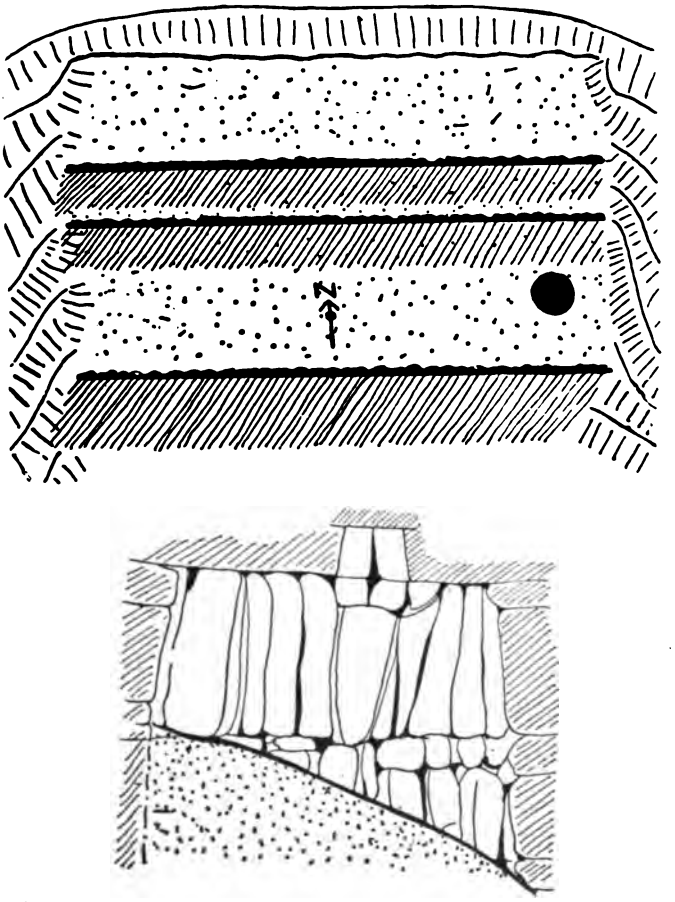
3. Römische Burg Collaraeteri; 1 : 500.

wird; an der rückwärtigen Schmalseite liegt Mörtelwerk, und etwa in der Mitte eine Cisterne, ebenfalls aus Mörtelwerk, deren eine Ecke vom Schutte einigermaassen befreit ist. An der dem Bergrücken zugewandten Seite sieht man schwer deutbare Spuren von Aussenwerken und das Pflaster einer antiken Strasse. Vermutlich ist hier eine der Burgen erhalten, welche die Römer nach der Bezwingung der Aequicoli anlegten, um ihren Besitz zu sichern. Die Technik entspricht ja in ihrer Verbindung von Polygonal und Mörtelwerk genau derjenigen, die von den römischen Colonisten bei der Erbauung der Aussenwerke in Alba Fucens gebraucht wurde (2).

(1) *B.* 1831 S. 46.

(2) *B.* 1831 S. 46 fälschlich Colle Altieri oder Ara Iani genannt; Ara Ienni ist ein Dorf in der nämlichen Gegend. *A.* 1834 S. 114.

Oberhalb Sant' Elpidio bei Alsano, auf halber Höhe am Bergabhang findet sich eine Terrassenanlage, genannt *Grotta del cavaliere*, nach einem gleich zu besprechender Bauwerke (vgl. Abb. 4).



4. Grotta del Cavaliere bei S. Elpidio; Lageplan 1:500, Schnitt 1:50.

Drei nach Süden gewandte Terrassen liegen übereinander, zusammen über 10 m hoch und etwa 30 m lang; sie haben Stützmauern aus feinem Polygonal; im Rücken der obersten ist der Fels grob abgeschrofft; die unterste Terrasse ist die breiteste und höchste. An ihrem östlichen Ende liegt eine unterirdische Kammer. Sie ist fast cylindrisch, nur wenig nach oben verengt, im unteren Teile mit

Schutt gefüllt. Die Wände bestehn aus mächtigen rohen Steinen, meist langen, hochkantig gestellten Blöcken. Die Decke bilden zwei riesige Platten mit einer runden Einsteigöffnung, die durch einen schweren Stein verschlossen ist. Darüber liegt Erde — die Kammer ist jetzt nur durch ein Loch in der Wand zugänglich.

Es wird schwer zu sagen sein, welchem Zwecke die Terrassen mit der Kammer dienten. Um eine Thalsperre, wie sie Persichetti bei Aquila nachgewiesen hat (1), kann es sich nicht handeln, denn die Terrassen liegen am glatten Abhang; eine Cisterne war die Kammer nicht, denn ihre Wände sind nicht wasserdicht. Je nachdem man sie für einen Silo oder eine Favissa hält, wird man hier eine Villa rustica oder mit Petit-Radel den Tempel des Mars bei Suna ansetzen; doch ist zu bedenken, dass wie meine Führer sagten, niemals irgendwelche Devotionalien gefunden worden sind (2).

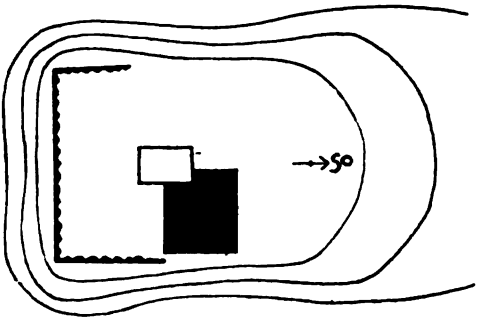
Die Terrasse, auf welcher die Kirche *S. Lorenzo in Vallibus* unterhalb Fiamignano liegt, hat eine gut gebaute polygonale Stützmauer (3).

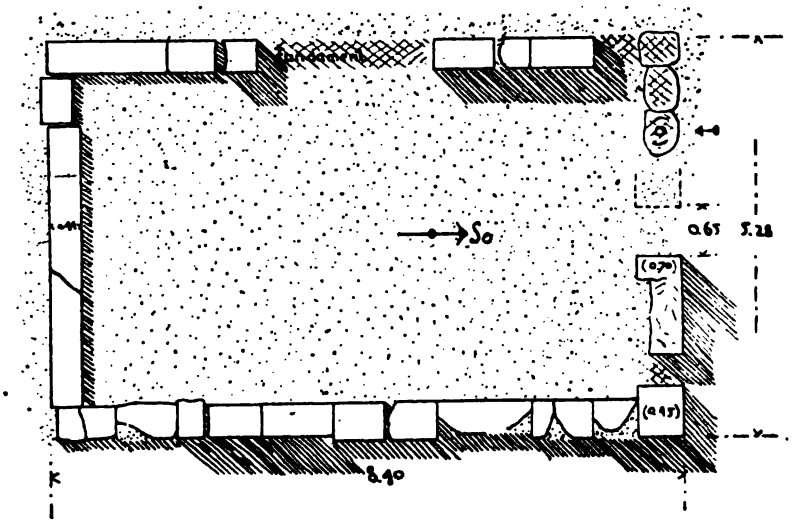
Eine verhältnissmässig wohl erhaltene archaische Cultstätte findet sich nördlich von Fiamignano (4) am Abhange des Monte Aquilente, zur linken des Saumpfades, welcher von Fiamignano durch die Berge in das Thal des Velino führt (vgl. Abb. 5).

Eine kleine, an den Abhang gelagerte Kuppe ist oben planiert, ihre thalwärts gewandte Nordwestseite wird gesichert durch mächtige Stützmauern aus sorgfältig gefügtem Polygonalwerk. In der Mitte der Oberfläche liegt eine nach SO geöffnete Cella und ringsum erkennt man noch andere Baureste, die aber ohne vorhergehende Aufräumungsarbeiten nicht verständlich sind; nur der Platz eines grösseren Gebäudes aus lockerem Mörtelwerk wird daher auf dem Uebersichtsplane angegeben. Die Cella ist ein Rechteck von 5.29 : 8,40 m, mit einer Thüre von nur 0,65 m lichter Weise. Die Grundmauern werden gebildet von einer Steinpackung oder von roh zugerichteten Platten. Fast alle Wandquadern der untersten Schicht sind noch an ihrer Stelle, nur wenige etwas verschoben. Sie bestehn aus dem dichten harten Kalkstein des Gebirges; die

(1) Römische Mitteilungen 1902 S. 134 f.
(2) *B.* 1831 S. 47 *A.* 1832 S. 15 1834 S. 114.
(3) *B.* 1831 S. 47 *A.* 1832 S. 14 *A.* 1834 S. 114.
(4) *B.* 1831 S. 47 (Gell nach Dodwell).

Blöcke sind gut winkelrecht geschnitten und glatt gemeisselt, einige haben kräftige Anathyrosis ohne Rand. Die Quaderbreite beträgt in der Regel 0,44-0,45 m, breiter, nämlich 0,50-0.53 m





5. Tempel bei Fiamignano;
Lageplan ungefähr 4:1000, Quaderplan 1:100.

sind die erhaltenen Steine der Eingangswand und einige Blöcke der SW-Mauer, die nach aussen vortreten — weshalb, ist vorläufig nicht zu sagen. Die Höhe der Wandquadern schwankt zwischen 0,15 m, 0,30 und 0,45 m, wechselt aber nicht regellos, vielmehr liegen immer gleichhohe Steine in Gruppen nebeneinander; der un-

terste Block des rechten Thürgewändes ist 0,70 m hoch. Die Längen der Steine sind alle verschieden, und zwar innerhalb weiter Grenzen.

Im Inneren der Cella finden sich wenige Wandquadern und eine Menge faustgrosser Feldsteine; danach dürfte sie über einem Quadersockel Wände aus Lehm und Kieseln gehabt haben, vielleicht mit einem Gerüst aus Holz.

Ueber das Alter und die Stellung des Bauwerkes kann man sagen, dass es sich den mittelitalischen Denkmälern des sechsten und fünften Jahrhunderts ungezwungen anschliesst. Quadermauern, deren Blöcke beliebig lang und nur streckenweise gleich hoch sind, bieten die Befestigungen etruskischen Städte, z. B. von Volaterrae und Faesulae (1), oder die Maussoleen in den Gräberstrassen bei Orvieto (2); im letzten Falle auch mit orientalischer Anathyrosis. Die Raumform — antenlose Cella mit enger Thür — haben zahllose etruskische Grabkammern.

Amiternum. Corfinium.

Amiternum hat ein gut erhaltenes kleines Theater, ungefähr augusteischer Zeit und die radial gestellten Mauern eines Amphitheaters, aus Ziegelwerk mit Reticulat; die Façade enthielt Halbsäulen, von denen Reste umherliegen. Der unförmliche Mörtelkern eines römischen Grabmals wird als Tempel des Janus bezeichnet.

In Corfinium ist von den Ruinen so gut wie nichts zu sehn, nur eine Masse aus *opus caementicium*, wohl von einem Tempel; das Bauwerk war mir nicht zugänglich. In dem Museum, das die Sorgfalt des Herrn de Nino vereinigt hat, hauptsächlich Cippen, und Kleinfunde aller Art. An der Piazza hoch in einer Wand vermauert ein marmorner Kopf des Claudius, in einer namenlosen Gasse ein Frauenkopf des vierten Jahrhunderts nach Christus.

Bovianum vetus.

Der Tempel von Pietrabbondante wurde in den Jahren 1857-58 ausgegraben; ausführliche, allerdings grossenteils ziemlich dunkle

(1) Micali *Monumenti* (1832) T. 9. 11-12.
(2) *Notizie* 1887 T. 7-9. Photographie Moscioni.

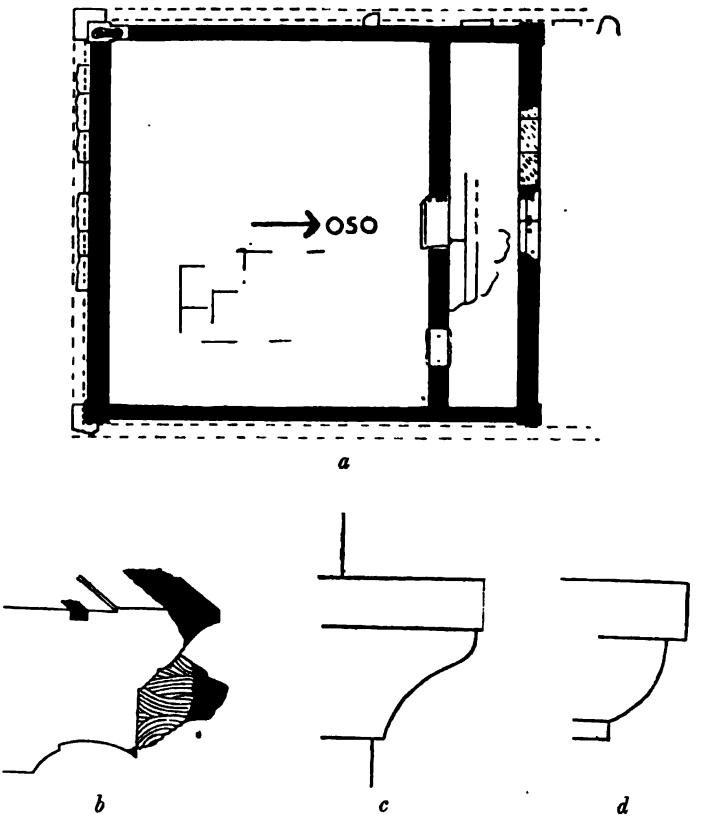
Berichte liegen vor; ihre Benützung wird erst rätlich sein, wenn das Denkmal wieder vom Schutte gereinigt und genau vermessen ist. Ich gebe deshalb im Folgenden blos eine Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes (1) (vgl. Abb. 5).

Die rechteckige Area des Tempels ist eingesenkt in den östlichen Abhang des Berges Caraceno. Im Westen, Norden und Süden mussten daher Stützmauern aufgeführt werden, die aus feinem Polygonal errichtet sind; an der Ostseite läuft ein breiter Saumweg, der mit Blöcken vom Tempel gepflastert ist. Der Tempel ist wieder verschüttet, bis unter das Gesims des Podiums. Das Podium ist gestreckt und nach Osten gerichtet. Es hat einem Kern aus opus caementicium, welcher an den Aussenseiten mit Orthostaten und Gesimsblöcken aus hartem Kalkstein verkleidet war; von diesen sind an der Westseite die meisten erhalten, an der Nordseite einige wenige, an der Südseite keiner. Die Steine sind bearbeitet mit Spitzhaue, Meissel und Zahneisen; in den Stossfugen haben sie normale Anathyrosis; der Werkzoll wurde anscheinend erst am Bau abgenommen. Dübel und Klammern sind nicht verwendet, die Maasse wechseln regellos innerhalb enger Grenzen. Die Rückseiten der Gesimsblöcke sind roh, da sie im Mörtelwerk stecken. Das Gesims ist profiliert mit starker Deckplatte und glattem lesbischen Kyma, das von den Orthostaten scharf absetzt. An der Ostseite des Tempels lag vermutlich eine Freitreppe, von der aber nichts mehr vorhanden ist.

Der Oberbau des Tempels bestand aus einer ungefähr östlich gewandten Cella mit geschlossenem Prodomos. An ihrer Stelle erhalten sind nur wenige Wandquadern der untersten Schicht und die Thürschwellen. Der nordwestliche Eckblock der Cella steht etwas zurück gegen die Flucht der Orthostaten des Podiums; die Quaderhöhe ist 0,54 m, die Stärke der Nordwand 0,42 m, der Westwand mehr, etwa 0,50 m; auf den Gesimsblöcken der westlichen Seite des Podiums sieht man die Aufschnürungen und Stemmlöcher für die dort ausschliessenden Wandquadern, deren Längenmaasse man nach genauer Verzeichnung dieser Lehren wird angeben können. Der Eckblock ist an den Aussenseiten glatt, an den

(1) M. Ruggiero, *scavi delle provincie Napoletane* S. 614 ff. *Giornale degli scavi di Pompei, nuova serie* II S. 117. Archaeologische Zeitung 1866 XXIV S. 205 f. *Bullettino napoletano* VI S. 1857. Inschriften: Conway, *the italic dialects* I S. 168 f; dort Litteratur.

Innenseiten rauh, mit Bosse im Winkel; die östliche Stossfläche und auch die obere Lagerfläche haben Anathyrosis mit breitem Rande und formlosem Feld, das Spuren des Rundmeissels erkennen lässt. Die Ecke ist durch Pilaster verstärkt, in der Mitte jeder



6. Tempel in Bovianum vetus (Pietrabbondante); *a* Plan 1:200, *b* Gesims 1:20, *c* Profil des Podiengesimses 1:20, *d* Profil eines Postamentes 1:10.

Seite haben die Pilasterstücke je ein tiefes glattes fingerstarkes Bohrloch. Von der östlichen Aussenwand des Cellenhauses sind die drei nördlich an die Thürschwelle anstossenden Blöcke erhalten, die beiden südlichen messbar, 0,90 m lang und 0,53 m breit, alle drei so beschädigt, dass man die Bearbeitung nicht mehr erkennt.

Ein Block vom Fundamente der inneren Quermauer liegt südlich der inneren Schwelle, etwa 0,10 m. unter deren Niveau. Er ist grob bearbeitet, mit ungefüger Anathyrosis an den Stossflächen und zwei Stemmlöchern in der oberen Lagerfläche. Da er kaum 0,50 m. breit ist, dürfte die Quermauer schwach gewesen sein, wie die Längsmauern der Cella.

Die Schwelle der äusseren Thüre besteht aus zwei Blöcken; nach Westen zu hat sie einen niedrigen Absatz, in die feingeglättete Oberfläche sind Bettungen für die beiden Angelpfannen und Löcher für zwei senkrechte Riegel eingemeisselt.

Von der Schwelle der inneren Thüre ist nur der nördliche Teil erhalten; er hat ebenfalls nach Westen zu einen niedrigen Absatz. Am nördlichen Ende sieht man die ganz schwach vertieft Standspur des nördlichen Thürgewändes; südlich und östlich neben dieser Standspur liegen tiefe Dübellöcher, in denen einmal eine hölzerne Thürumrahnung befestigt war. Die innere Thür wurde vermutlich nur durch einen Vorhang verschlossen, da keinerlei Lager für Angelpfannen oder Riegel vorhanden sind.

Oestlich, also ausserhalb, stösst an die innere Schwelle eine glatte Steinschicht, mit einem Absatz nach Osten zu; ihre obere Fläche liegt nur drei Centimeter unter der Schwelle.

Innerhalb und vor der Cella finden sich Reste eines Pflasters aus grob bearbeiteten und sorglos gefügten Platten; vermutlich lagerte dies Pflaster auf den erwähnten Absätzen der Schwellen und diente als Unterlage für einen Estrich.

Ueber der nördlichen Hälfte der Cella steht spätes Gemäuer, in welchem auch Quadern und Säulentrommeln des nahen Theaters verbraucht sind; bisher galt dieser Zusatz für antik.

Von den Geisonblöcken sind mehrere vorhanden. Sie waren ohne Anathyrosis aneinander gefügt, auf den Scheitelflächen verklammert. Die Profilierung ist nicht-dorisch, straffe Hohlkehle, concave glatte Hangefläche, senkrechte Stirn bekrönt von einer Leiste, die wohl im Stuck zum lesbischen Kyma weitergebildet war, geschwungene Sima, grosse Löwenköpfe von denen nur die Hälse mit den Mähnen erhalten sind.

Die Cella hatte anscheinend nur einen freien Vorplatz, keine Prostasis.

In der Cella liegt die Deckplatte eines Piedestals oder Al-

tars, 0,87 m. im Quadrat messend, profiliert mit Platte und Viertelstab; die Lagerflächen sind beide verdeckt (vgl. Abb. 6, *d*).

Ueber das Alter des Tempels werden ernstliche Meinungsverschiedenheiten sich kaum erheben. Die Technik ist diejenige der unteritalischen Tuffperiode, und auch der Schnitt des lesbischen Kymas, die Cella mit Eckpilastern, das Podium erinnern nahe an pompejanische Denkmäler oskischer Zeit. Bovianum vetus befindet sich in der Einflusssphaere Campaniens, wie das nach seiner geographischen Lage ja auch zu erwarten ist.

Das prachtvolle Theater von Pietrabbondante habe ich nicht sehr eingehend besichtigt, weil ein gründlicheres Studium erneute Aufräumungsarbeiten verlangen würde. Es scheinen alle Fundamente der Skene erhalten zu sein, mit einem grossen Teil des Oberbaus; die Orchestra und die Sitzreihen sind fast intakt. Nach Technik und Stil ist das Theater etwas älter als die Bauten der pompejanischen Tuffperiode und erinnert eher an sicilisch- hellenistisches. Hoffentlich kann es bald einmal vollständig veröffentlicht werden.

Ich stelle nun die wichtigsten der vereinzelten Bauglieder zusammen, die ich gefunden habe; das Material ist Kalkstein und die Arbeit normal, wo nichts Besonderes bemerkt wird. Einen vollständigen Commentar zu geben ist mir nicht möglich, da zur Abfassung dieses Berichtes mir nur wenige Tage zur Verfügung stehn.

Capitelle.

1. Im Garten der Familie Cayro in S. Giovanni Incarico liegen Stücke einer glatten, verjüngten Kalksteinsäule: die letzte Trommel des Schaftes trägt oben einen Ring; dann folgt ein dorisches Capitell mit breitem Halsstreif. Der Echinus hat ungemein hohe, straffe Schulter, der Abacus ist sehr stark. Ein genaues Gegenstück aus Mittelitalien scheint zwar nicht beizubringen, aber man kann Belege für das Einzelne aufweisen. Der Schaft mit dem Schlussring entspricht denen der Prostasis von S. Pietro in Alba Fucens (1) abgesehn von ihren Basen: und einen Ring an gleicher

(1) Promis, Alba Fucense T. 3, A, 5. Die Capitelle fehlen.

Stelle hat auch ein Capitell von einer Grabkammer bei Falerii das jetzt im Museum der Villa di Papa Giulio aufbewahrt wird; in römischer Zeit sind dann Halsringe unter dorischen Capitellen sehr häufig; die Form hat alle hellenistischen Invasionen überdauert und kehrt vom Pompejustheater bis zur Hadriansvilla immer wieder. Das Fehlen der Riemchen am Echinus ist in Mittelitalien nichts Auffälliges. Für die hohe straffe Schulter wüsste ich aus Italien kein Analogon, sondern nur von der östlichen Peripherie der griechischen Welt ein Capitell aus Edde in Phoenikien (1).

Genetisch wird man die Säule vermutungsweise griechisch-archaischen anschliessen dürfen; breite Schulter und glatten Echinus haben die ältesten Capitelle des Heraion von Olympia und ähnliche wurden im Heraion bei Argos gefunden; um allerdings eine dorische Säule mit so tief sitzendem Ring zu finden, müsste man bis auf das 'Tempelfresko' von Knossos zuückgreifen (2). Das Cayrosche Capitell ist wohl eine 'durative' Bauform, deren Ursprung etwa im siebenten vorchristlichen Jahrhundert liegen mag.

2. Ein zweites dorisches Capitell, welches in Torre di Taglia bei S. Elpidio vor dem Rathause steht, hat schweren torusartigen Echinus und darunter breiten Ablauf mit feiner Platte. Diese Form des Torus ist allgemein altertümlich; für den Abschluss des Schaftes giebt eine nahe Analogie die von Mau veröffentlichte (3) archaische Säule aus Pompeji, also aus dem Einflussgebiete von Kyme. Sollte auch das Capitell von Torre di Taglia der Abkömmling eines altchalkidischen sein?

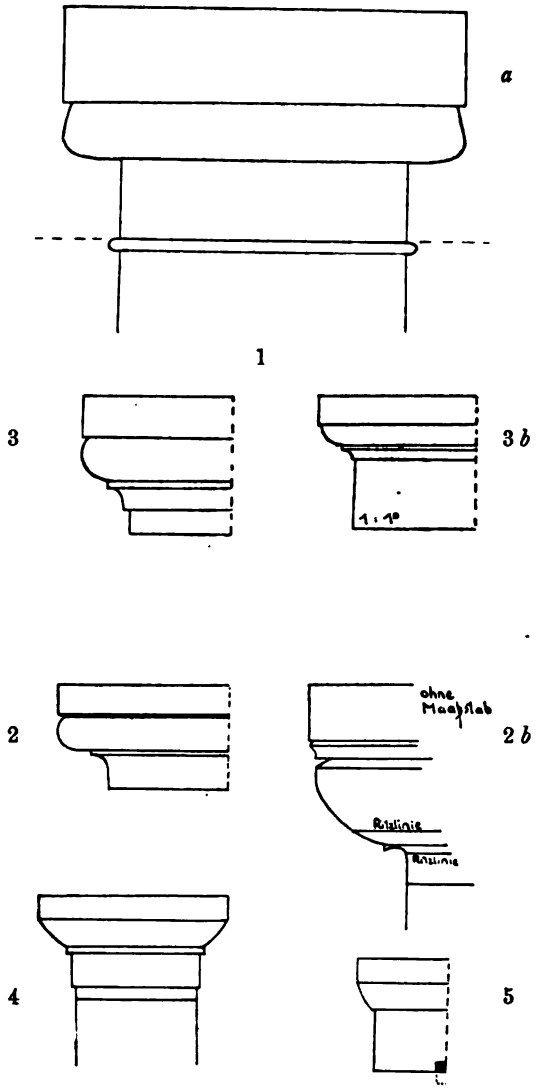
3. Ein Capitell in Aquino in Via Giovenale, aus Kalkstein gearbeitet, steht dem eben genannten nahe, doch ist die Hohlkehle runder und ist gegen den Schaft zu abgesetzt. Auch diese Form erinnert an vorklassische griechische, obwohl ich ein ganz genau

(1) Renan, Phénicie S. 228 = Perrot-Chipiez S. 115 F. 90.

(2) Olympia I T. 22, 5, 6, 8. Waldstein, Heraion S. 113, JHS XXI, 1901 T. 5.

(3) Mau in Römische Mitteilungen 1902 S. 304 f. T. 7; dort wäre vielleicht nachzutragen, dass die Kerbe über dem Echinus hocharchaisch-griechisch ist, vgl. 313. Waldstein, Heraion S. 112. B, M, und dass ein Zwischenglied, das Abacus und Echinus trennt, in abgelegenen Ländern auch in nachmykenischer Zeit vorkommt, z. B. in Kangowar, vgl. Texier, l'Arménie I T. 67; hier ist es allerdings ein glattes dorisches Kyma.

entsprechendes archaisches Capitell im Augenblick nicht finde. Späterhin hält sie sich nur im mittelitalischen Kunstkreise, al-



7. Dorische Capitelle; 1 : 20.

lerdings mit modernisiertem, strafferem Echinus; Beispiele sind häufig in der pompejanischen Tuffperiode, so in der Gladiato-

renkaserne und in Casa d'Inaco — aus Rom wären die Halbsäulen des Tabulariums zu nennen, und anderwärts erwähne ich blos noch ein Capitell in den Catacomben von S. Vittorino, dem alten 'Amiternum' (vgl. Abb. 7, 3 *b*) so wie zwei Säulen aus Assisi (1).

4. Aus der Tuffperiode stammt ein zweites Capitell im Garten der Familie Cayro zu S. Giovanni Incarico, ein straff geschnittenes dorisches mit breitem Riemchen und Halsmantel, ein Abkömmling der Form, die am Mausoleum Souma in Nordafrica auftritt (2) — und, wie ich an einer anderen Stelle ausgeführt habe, wahrscheinlich ihrem Ursprunge nach hocharchaisch-griechisch ist. Weitere Belege hellenistischer Zeit aus Italien werden an dem in der Anmerkung genannten Orte aufgezählt; ein letzter Nachklang sind die Säulen der unteren Porticus im palatinischen 'Stadium' des Domitianus (3).

5-6. Einige ganz glatte Capitelle über glatten Schäften seien nur erwähnt, um nicht zu verschweigen, dass auch diese einfachste Form in Mittelitalien vorkommt; einige sind verbaut in der Crypta von S. Giovanni bei Borgocollefegato, ein anderes vor der Kirche S. Lorenzo in Vallibus, unterhalb Fiamignano.

7-8-9. Es erübrigt noch die Besprechung dreier *Simacapitelle*, um einen Ausdruck für dorische Capitelle mit geschwungenem Echinus vorzuschlagen (vgl. Abb. 8).

Das erste liegt in Alba Fucens im Vorwerk des Grafen Pace neben S. Pietro, das zweite ist in die Crypta der Hauptkirche von S. Elpidio verbaut; das dritte wird mit zwei Seitenstücken im Museum zu Corfinium aufbewahrt.

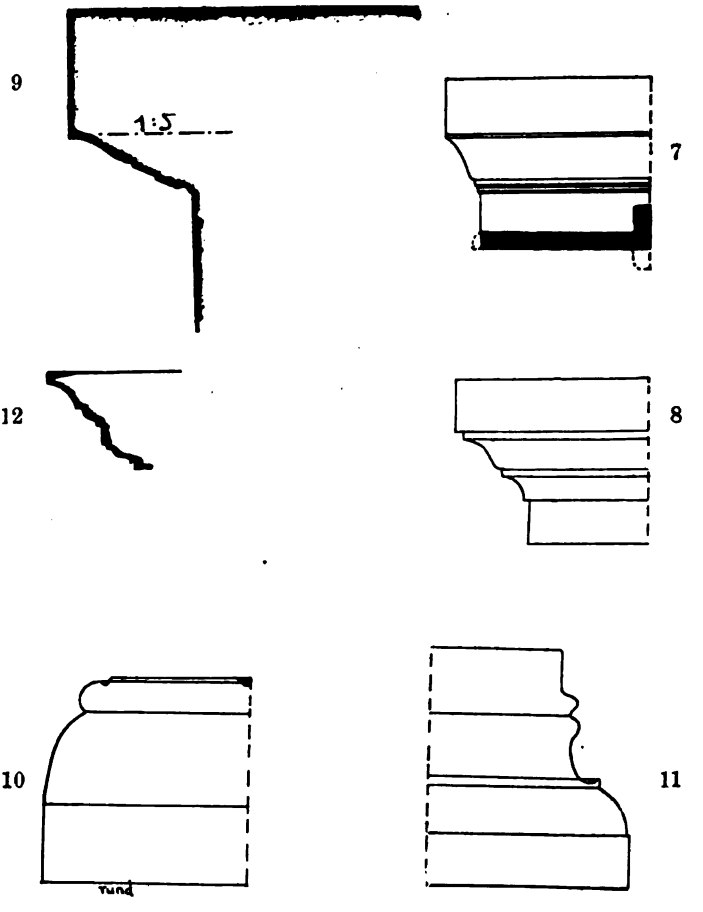
Die Form ist in Italien nicht über das zweite vorchristliche Jahrhundert zurückzuverfolgen, in welche Zeit etwa eine Porticus in Pompeji, dicht hinter Porta marina gehören dürfte, die Capitelle und unteren Trommeln bestehn dort aus Travertin, die Schäfte aus Ziegeln. Doch spricht entschieden für ein höheres Alter der Umstand, dass an den drei hier zur Besprechung stehenden Ca-

(1) Antolini, *il Tempio di Minerva in Assisi*, Mailand 1828, T. 2, 5, 6.

(2) *Exploration de l'Algérie* I T. 64. R. Delbrück, Forum holitorium S. 44 f.

(3) Monumenti dei Lincei V, 1895, S. 31, F. 6.

pitellen zweimal der geschwungene Echinus mit archaischen Zierformen verbunden ist, einmal mit doppelt abgesetzter Hohlkehle,



8. 7-9 Simacapitelle 1 : 20; 10-11 Basen 1 : 10; 12 Gebälk 1 : 20.

einmal mit platten breiten Riemchen; es sind ja auch unter den Capitellen der Stelen aus dem Perserschutt zwei den Simacapitellen sehr nahestehende Formen nachzuweisen (1).

(1) Jahrbuch III, 1888, S. 275; Antike Denkmäler I, T. 29, 1.

Basen und Gebälke.

10-11-12. Eine merkwürdige Säulenbasis findet sich in Pentima (Corfinium), Via Italica 34: eine Glockenbasis über runder Standplatte, oben mit schwerem Rundstab; sie schliesst sich der Glockenbasis von Satricum an — die aber weder Standplatte noch Rundstab hat — ist ihrem Ursprunge nach aegyptisch, dürfte aber nach Italien wohl erst von den Griechen gebracht worden sein.

Eine Basis und ein Gebälk aus der Crypta von S. Elpidio bilde ich nur ab, ohne hier näher auf sie eingehn zu können.

R. DELBRUECK.

FUNDE

Rom: Ara Pacis Augustae-Ausgrabung.

Meiner Veröffentlichung (APA. in den Sonderschriften des Oesterreichischen Archaeologischen Institutes in Wien Band II 1902) des aus den Trümmern reconstruierten Augusteischen Denkmals folgte in weniger als Jahresfrist der Aufbau der im Thermenmuseum lagernden Reste, den A. Pasqui für den historischen Congress ausführen liess, und mit dem er nicht wenig beitrug das Monument dem allgemeinen Interesse und Bewusstsein näher zu bringen. Nur wenige Monate später wurde unter Pasqui's Leitung die Ausgrabung in Via in Lucina und, mit gütiger Erlaubniss des Herrn Almagià, auch im Bereiche des Palastes Fiano-Almagià begonnen. Unter mannigfachen Schwierigkeiten und Hindernissen fortgeführt, ist sie zwar noch lange nicht an dem wünschenswerten und notwendigen Ende angelangt, hat aber bereits so erfreuliche Ausbeute geliefert, dass ein kurzer Bericht darüber auch hier am Platze sein dürfte.

Was man vor Allem suchen musste und zu finden gewisslich hoffen durfte, war der am ursprünglichen Platze befindliche Unterbau der Altareinfriedung, über den niemals, auch nicht bei der Ausgrabung des Jahres 1859, irgend etwas genaueres kund gegeben war. Was von der Einfriedung eingeschlossen war, und was wiederum sie selbst eingeschlossen hatte, das musste, sofern es erhalten war, dabei gleichfalls zutage kommen. Der Graben, welcher nach den APA. S. 5. 130 ff. gesammelten Nachrichten gezogen wurde, legte nun wirklich in 5-6 m. Tiefe einen Teil vom Kern des Altarbaus und des östlich davor, parallel zum Corso liegenden Marmorsockels frei, dessen praecise Arbeit sofort die beste Epoche anzeigte. Nach und nach hat man die Oberfläche des Sockels, der innen von dem Altarbau, aussen von, wie unten zu sagen, späterer Aufhöhung des Bodens verdeckt wird, bis zum nördlichen und südlichen Ende dieser Seite freigelegt, an beiden auch die Umbiegung im r. Win-

kel und ein Stück der anstossenden Nordseite (die unter dem Palast liegt).

Eine Grabung, die nach der Abmessung meiner Reconstruction westlich in einem Keller des hier nach Süden ausspringenden Palastes vorgenommen wurde, legte in gleicher Tiefe einen Teil des westlichen Sockels blos, übereinstimmend in Maassen, Material und sorgfältiger Technik mit Metallverdübelung und überaus deutlichen Lehren des einst darauf Gegründeten. Der Sockel soll — ich selber habe ihn nicht frei von Wasser oder einschliessendem Mauerwerk gesehn, noch getastet — durch Tastung kein andres Profil als einen unteren Vorsprung verraten.

Von dem Aufbau fand sich, auf dem Sockel haftend, bisher nur die Basis des Pilasters links neben der Osttür. Aber zu unserer Ueberraschung ergab sich zu der einen Tür, die sich uns durch Marken auf dem Sockel wie daneben gefundene Trümmer gleich auf dem erstgefundenen Ostsockel angezeigt hatte, auf dem westlichen, gegenüber, durch die Lehre des südlichen Türgewändes (das nördliche konnte noch nicht freigelegt werden) noch viel deutlicher angezeigt, eine zweite Tür. Unwillkürlich gedenkt man der doppelten Türen des Janus, deren Oeffnen und Schliessen Krieg und Frieden bedeuteten. Die Türen zum Friedensaltar weisen aber, dem Begriffe der *securitas* entsprechend, keinerlei Vorkehrungen zum Verschliessen auf: sie scheinen nur offene Eingänge ohne Flügel gewesen zu sein, und grosse oder kleine Buben haben auf der freien Schwelle der Osttür, schwerlich so bald nach Augustus, ihre *tabulae lusoriae* eingegraben.

Vor der Westtür lag, etwas breiter als sie, eine Marmortreppe mit niedrer Wange, die (ebenfalls nur im südlichen Teil freigelegt) auf fünf niederen (0,12 m.) Stufen (von denen die oberste fehlt), mit breitem (0,22) Auftritt, wohl der Opfertiere wegen, auf die Höhe des Sockels führt, ganz wie auf dem Domitianischen Münzbild der Ara Pacis, APA. Fig. 60,5. Der Abstand des westlichen vom östlichen Sockel, also die Seitenlängen der Einfriedung wurde gemessen mit 10,52 m., d. i. genau das APA. S. 141 aus den Trümmern ermittelte Maass von 10,18 m. plus 0,343 für die Ausladung der Basis (ebda. S. 17 und 128), und die zu 36 römischen Fuss fehlenden 0,17 m. dürften in dem erwähnten Sockelvorsprung enthalten sein.

Ein genaues Quadrat, wie APA. S. 140 f. angenommen war,

bildete die Einfriedung indessen nicht, denn die Ostfront wurde mit 11,60 m. gemessen. Jedoch besteht diese Abweichung von meiner Reconstruction lediglich in der grösseren Türweite. Diese war, da jede Möglichkeit direkter Maassbestimmung fehlte, nach Verhältniss des Türgewändes und nach Gleichung mit der Rückwand geschätzt, in welcher dem Tellusrelief ein centraler, der Tür der Vorderwand entsprechender Platz gegeben war. Diese Berechnung erweist sich jetzt als falsch: die Uebereinstimmung beider Fronten war noch grösser als sie angenommen war; sie erstreckte sich nicht blos auf die Seitenteile von je 2,44 m. zwischen Eck- und Mittelpilastern, sondern auch auf die Tür mit dem glatten Feld um das Gewände, und die Tür war nicht 2,37 m., sondern unten 3,59 m. im Lichten weit. Die Höhe der Türöffnungen konnte aber nur ungefähr gleich dieser Weite sein, wenn sie mitsammt Sturz und Verdachung selbstverständlich nicht höher als bis an das Gebälk hinauf reichte.

Denn der Aufbau stellt sich nach allen Funden nicht anders als in der Reconstruction dar: über dem Sockel die Basis (h. 0,30 m.), dann die 1,82 m. hohen Rankenplatten, die nun, wenn auch zertrümmert, zunächst von der Ostfront wohl ziemlich vollständig sich zusammenfanden, von der Südseite, bei Erweiterung der Grabung, ebenso vollständig zu finden sein werden. Darüber die Mäanderschichte (0,33 m.) minder vollständig wie auch die Basis vermutlich weil wie diese zur Benützung geeigneter. Darüber, zwischen den oberen Pilasterendigungen und ihren Capitellen, der Fries h. 1,55 m., über dem das Gebälk liegen musste, von dem auch jetzt wieder noch kein sicheres Stück gefunden ward. Doch ist kaum zu glauben, dass nicht, wenn es auch gleich Basis und Mäanderschicht zur Wiederverwendung geeignet sein mochte, bei vollständiger Aufräumung ein oder das andre Bruchstück davon sich finden werde.

Grösseres Interesse noch als dass Gebälk beansprucht allerdings der Fries wegen seiner historischen Darstellungen. Von ihm konnte man freilich, wenn meine Reconstruction richtig war, nicht noch viel zu finden sich versprechen; und dadurch dass beide Fronten eine Tür hatten, fällt nun sogar von den fünf kurzen Friesteilen die ich angenommen hatte, einer, nämlich der centrale der Rückseite, weg und bleiben nur vier, je einer jederseits neben jeder Tür von je 2,44 m. übrig. Bevor noch ein Wort über die Veränderun-

gen die diese Teile durch die neuen Funde erleiden, gesagt wird, fassen wir erst die beiden Hauptfriese der Seiten ins Auge. Sie wurden als linker und rechter bezeichnet von der vorausgesetzten einen Tür aus gesehen, deren Lage and Orientirung ja unbekannt war. Jetzt wissen wir dass die vier Seiten der Altareinfriedung nach den vier Himmelsgegenden orientiert waren, und dass zwei Türen sich nach Ost und West öffneten. Nach welcher von beiden waren die zwei Festzüge der Seitenfriese gerichtet? Lässt sich das durch Fundtatsachen ermitteln, so ist damit gewiss die Hauptfront bestimmt. Oder ist etwa schon durch einen Unterschied in der baulichen Anlage eine der Türen bevorzugt? Allerdings scheint der Westtür durch die Treppe ein solcher Vorzug verliehen; aber man würde den Gedanken, dass auch zur andern Tür ein Aufgang führte, wohl erst dann aufgeben, wenn sicher erwiesen wäre, dass auch nicht eine Spur von einem solchen zu finden sei. Das aber ist bis jetzt noch nicht der Fall. Also sind vielleicht die Friese beweisend?

Die in meinem Horizontalschnitt des Frieses APA. S. 36 eingezeichneten Platten des 'linken' Frieses III-VI, sowie die des rechten XIV-XVIII waren alle schon im 16. Jhdt. gefunden, ohne dass wir diese Funde irgendwie genauer localisieren könnten. Von den jetzt gefundenen Friesteilen (1) sind zwei, die solche Localisation zu gestatten scheinen, und zwar so dass der 'linke' Fries nördlich, der 'rechte' südlich war, beide also die Richtung nach der Westseite hatten, als wäre der Festzug durch die Via lata und Flaminia dahergezogen gekommen. Damit wäre also die Westtür, eben die vor welcher jetzt noch tatsächlich die Treppe liegt, als die Haupttür, die Westfront als die vordere und Hauptfront bestimmt. Von den genannten zwei neuen Friesstücken ist das eine an der Nordostecke der Einfriedung gefunden. Noch 0,50 m. breit, stellt es einen Knaben in Toga mit Bulle am Halse und mit dem Ring am vierten Finger der Linken dar, der (neben einer Frau) nach rechts zieht. Das Fragment gehört also an das Ende des linken Festzugs, wo allein noch eine Lücke von etwa 1,0 m. blieb (APA. S. 79), die durch dies Stück fast halb ausgefüllt wird. War der linke Zug der nördliche, dann befand sich das Ende des Zugs einst eben da

(1) Die vielen neuen Bruchstücke vom Fries, die für die Hauptfragen einstweilen von keiner Bedeutung sind, bleiben unerwähnt.

wo das Stück gefunden wurde. Doch ist auf das Stück noch zurückzukommen.

Wichtiger ist das zweite Stück, das vor dem l. Ende der Ostseite gefunden wurde. Es ist ein 1,15 m. langer schmaler Streifen der, selbst noch aus drei Stücken zusammengesetzt, dem oberen Teil einer Platte angehörte, aber, wie die geringe Dicke und die gerauhte Rückseite anzeigt, ein eingesetztes Flickstück, doch zweifellos ursprünglich zugehörig, wie solche Flickstücke jetzt mehrfach sich fanden. Rechts vollständiger, zeigt es hier sogar einen Teil des oberen Plattenrandes, und seitlich die glatte Schnittfläche. Nach links wird der Streifen immer schmaler und spitzer, und hier werden die Köpfe der Figuren — es sind im Ganzen sechs — immer unvollständiger, während sich rechts sogar noch der Hals und etwas von den Schultern mit erhielt. Die erste Figur rechts ist augenscheinlich eine hervorragende Persönlichkeit, die einzige die unter der den Kopf deckenden Toga den Kranz trägt. Die leider bestossenen Gesichtszüge haben Aehnlichkeit mit Augustus, namentlich in der Bildung des Mundwinkels (1). Die Würde des Mannes wird auch hervorgehoben durch den zweiten, der sich mit mehr als Vierteldrehung gegen ihn kehrt. Es ist ohne Weiteres klar dass die Richtung dieses Zugteils durch die erstgenannte in scharfem Profil nach links gewandte Figur angezeigt wird. Die weiter links stehenden Köpfe gehören nach Ausweis der Fasces, von denen je ein Stück an der l. Schulter eines jeden von ihnen erhalten blieb, sämtlich Liktoren. Sie zeigen aber den für die Likto-

(1) Gleichwohl kann Augustus nur in Fig. 9 dieser Seite erkannt werden. Was in Reisch's (Wiener Studien XXIV) Aufsatz zutreffend war, hat v. Domaszewski in den Jahresheften 1903 S. 57 f. aufgenommen und weitergeführt. Dass der *apex* Augustus nicht als *pontifex maximus* sondern als *flamen* und zwar *Diui Iuli* bezeichne erscheint mir zutreffend. Wenn damit auch die in den Friesen dargestellten Feiern auf die Gründung, nicht auf die Einweihung bezogen werden, so ist doch durch die Darstellung der Ara Pacis in dem einen Kurzfries auch auf die letztere schon durch eine Prolepse eine Beziehung gegeben. Eine *quasi* Momentaufnahme wie sich v. D. nach S. 61 f. denkt ist dem ganzen Geist dieser Kunst zuwider. 'Vor dem allsehenden Auge des Künsters, des wahren Weisen, löste sich der Schleier, der die dunkle Zukunft des julischen Hauses verbarg' sagt v. D. S. 66. Doch worauf dies geht, das sind nicht die Friese selbst sondern v. D.'s Erörterung, Visionen eines geistreichen Historikers aber nicht methodische Bilderklärungen. So die den dargestellten Personen zugeschriebenen Empfindungen, so Schwertgurt und Soldatentoga (!) des Drusus; so das Durcheinanderwogen zweier Ordnungen, der cultlichen und der familiären. Die Anmerkung S. 63,35 über eine Lücke zwischen den Platten XIV and XV war, bevor sie geschrieben wurde, bereits widerlegt, APA. S. 93.

ren typische auch an 7, 8 und 10-12 des rechten Zuges APA. Taf. VI wahrzunehmenden Richtungswechsel.

Der Block in welchen dieser Flicken eingesetzt war (1) gehörte also sicher zur vorderen Hälfte der rechten, d. h. der nach links schreitenden Procession. Nun zieht Pasqui gewiss richtig das jetzt gefundene Mittelstück (0,28 m. br.) eines Mannes mit kurzer Tunica, der nach rechts nicht zu schreiten sondern sich umzuwenden scheint, zu demselben Blocke, wo er dann zu dem letzten Kopf links (eher als zu einem noch weiter links verlorenen) gehören müsste, der in der Tat nach rechts gewandt ist. Bis zur l. Schnittfuge würde der Block dann noch etwa 0,1 m. mehr gemessen haben, und die an diesem Stück links sichtbare Stossfläche, welche die Figur halbiert, könnte die im Grundriss APA. S. 36 zwischen Block XIX und XVIII *b* angegebene sein. Der Block würde dann zwischen jene beiden einzuschieben sein; zwischen XVIII *b* und *a* deshalb nicht, weil dann das bewundernde Publikum von Augustus zu weit abstände; zwischen XVIII und XVI (also als XVII) deshalb nicht, weil von den vier Liktoren auf dem neugefundenen Stück zwei oder vielleicht drei sich nach rechts wenden, gut erklärlich nur, wenn der Fürst rechts von ihnen sich befand, noch erklärlicher wenn sie eben am vorderen Ende des Langfrieses neben dem Pilaster standen. Da auf dem hinzuzuziehenden Kurzfries mit dem Stieropfer zwei Liktoren, auf dem neuem Stück XVIII *c* vier, auf XVIII *a* fünf sichtbar sind, fehlt von zwölfen nur einer, der wohl noch auf der Schmalseite von XIX, neben dem schon erwähnten auf XVIII *c* nur halb dargestellten, sich befand. Die Fundstätte der Liktorenköpfe am Südende der Ostseite ist nun allerdings dem südlichen Fries näher als dem nördlichen, würde aber gleichwohl von dem Kopf der rechten Procession, um die es sich handelt, ebenso weit entfernt sein wenn diese südlich war, wie wenn sie die Nordseite der Einfriedung schmückte. Dieser Fund entscheidet also die Frage der Hauptfront weniger als das Stück mit dem Knaben.

Wichtig ist er aber für die Reconstruction der rechten Procession. Um die Vermutungen über deren fehlende Teile einzudämmen wird es nützlich sein die Rechnung über das Vorhandene neu zu machen, wobei ich die Platten XVIII *a b c*, wie schon eben,

(1) Dass er über eine Fuge übergegriffen habe ist aus verschiedenen Gründen nicht anzunehmen.

von rechts her zähle und, wie APA. S. 104, von der rechten Hälfte des Langfrieses, weil sie unverändert bleibt, absehe.

Block XVII	sei angesetzt mit	x m.
XVIII *a*	wie früher, gemessen mit .	1,10 m.
» *b*	wie früher, gemessen mit . .	0,78
» *c*	Liktoren	1,25
XIX	Schmalseite	0,41
	zusammen	3,54 m.

Es fehlen an 4,705, und bleiben für x mithin nur 1,165 m., oder noch etwas weniger, da zwischen den Figuren 5 und 6 jedenfalls etwas fehlt, wenn auch der zweite Larenträger keinen besonderen Raum heischt (1).

Die Platten XVI und XVIII *a* ohne Zwischenstück zu verbinden und Fig. 14 und 13 für eine zu halten verbietet sich ja von selbst.

Die Frage der Hauptfront durch Fundtatsachen zu den Kurzfriesen zu entscheiden ist bis jetzt kaum möglich. Der einzige früher gefundene Block über den wir etwas wissen ist VIII, das Sauopfer: aber die Fundamentverstärkung des Palazzo Fiano, bei der er im J. 1859 zutage kam, konnte ebensowohl das Nord-Ende der Ostseite der Einfriedung berühren wie die Westseite. Es ist aber jedenfalls unabweislich, so weit möglich, schon jetzt die Consequenzen zu erwägen, welche sich aus der Verschiebung des Tellusreliefs und aus den neugefundenen Teilen der Kurzfriese ergeben.

Es waren deren in meiner Reconstruction fünf angenommen, von denen, wie bereits gesagt ward- der mittlere der Rückseite wegfällt, da auch hier eine Tür die Mitte einnahm. Notgedrungen muss also die Tellus jetzt in eines der Seitenfelder einrücken, und zwar vermutlich ein linkes, weil ihre Kopfwendung nach rechts im rechten Seitenfeld eine auf sie bezügliche Darstellung zu heischen scheint (2).

(1) Ein l. männlicher Unterarm mit Hand und Teil der Brustfalten von einer nach links schreitenden Togafigur könnte vielleicht zu Fig. 13 also zu Platte XVII gehören. Das Stück misst von der Stossfläche links 0,28 m.

(2) Die Tellus hat Ussing in *Oversigt over det kgl. Danske Videnskabernes Selskabs Forhandlinger* 1903 für Italia erklärt. In dem Karthagischen Relief (APA. S. 174), das auch er für originaler hält, deutet er die Frau links mit den Fackeln für die beleuchteten Alpen (Alpenglühn ?), zu ihren Füssen den Padus. Im römischen Relief sei allein der Fluss geblieben, dem Eridanus geglichen, und der verwandelte Freund des Phaethon, Kyknos trage eine der unverwandelten Schwestern Phaethons durch die Lüfte. An der andern Seite sei nicht eine weibliche sondern eine männliche (!) Figur, Repraesentant des Meeres; zwischen Po und Meer (welchem ?) Italia. Gewiss eine originelle Ausdeutung, die für ihren Urheber volle Giltigkeit haben wird.

Jedenfalls bleiben dann nur drei Kurzfriese von je 2,44 m. übrig, also zusammen 7,32 m. Zu deren Ausfüllung bieten sich

a von früher dazu gerechneten Stücken

1	das Sauopfer in einer Ausdehnung von	1,0 m.
2	der Marstempel in einer » »	1,16 »
3	der Matertempel in » » »	0,87 »
4	der geführte Stier in » » »	1,275 »
5	der schlachtbereite Stier » »	1,17 »

b von neugefundenen Stücken (1) wahrscheinlich

6*	die *ficus ruminalis* in einer Ausdehnung von	0,79 »
7	Schoss einer nach l. Sitzenden » »	0,38 »
8*	Fragment mit Weihegaben (?) » »	c. 0.50 »
	also zusammen	7,145 m.

Die Ausdehnung des Erhaltenen kommt also dem Maasse des damit auszufüllenden Raumes bereits so nahe, dass man fragen muss, ob nicht etwas auszuscheiden und in einem der Langfriese unterzubringen sei, weil sonst für die namentlich zu 4 und 5 unerlässlichen Ergänzungen kaum der erforderliche Raum bliebe.

Das ist aber so viel ich sehe nur beim Matertempel möglich; ja für ihn muss sogar ein Platz ausserhalb der Kurzfriese gesucht werden, da er weder mit dem Sauopfer, noch mit dem schreitenden, noch mit dem schlachtbereiten Stier verbunden werden kann. Dies sind aber nach wie vor die gegebenen Grundbestandteile der drei andern Kurzfriese, und zwar das Sauopfer von der Tellus nicht weiter zu trennen als durch die Tür, statt früher durch Doppelpilaster. Die Stiere können ebenfalls nur als Kopfstücke, der eine des linken, der andre des rechten Langfrieses Platz finden, und zwar schwerlich anders als im Grundriss APA. S. 36 Pl. II und XIX.

Der Matertempel findet, wenn er nie vollständig dargestellt war, sondern nur mit drei Vierteln seiner Front — soviel neben dem Pilaster sichtbar ward — grade Platz am l. Ende der linken Procession. Der bärtige Mann mit dem überarbeiteten Gesicht (2) ist nun freilich nicht der Kaiser sondern ein Togatus im Zuge, und da wo der Restaurator Arm und Schulter einer modernen Figur anstückte wird der oben erwähnte Knabe mit der Bulle sich anfü-

(1) Der * bei 6 und 7 bedeutet, dass hier auf der Rückseite auch etwas vom Innenfriese der Festons erhalten ist.

(2) Reisch kann mit seinen (Wiener Studien XXIV) geäusserten Zweifeln über die Zugehörigkeit nur an das Original und was ich darüber gesagt habe verwiesen werden.

gen, hinter und neben dem noch Gewand einer andern Figur erscheint, ein Teil von APA. Taf. V 43, wie ich vermuthe. So wird der Tempel auf das am l. Ende des linken Frieses fehlende Maass von 1,1 m. kommen.

Der Marstempel würde an der gleichen Stelle nicht Platz haben, und noch weniger an der entsprechenden Stelle des rechten Langfrieses, erst recht nicht wegen des neben ihm nach rechts schreitenden Bekränzten (1).

Da für ihn im l. Fries auf keine Weise Platz ist, muss er einem der drei Kurzfriese gehören. Wessen persönliche Empfindungen ihn denn nun nicht neben dem Tellusaltar auf den Carinen und dem Penatentempel auf der Velia (2) dulden, der versuche es nur ihn bei einem der Stiere unterzubringen. Ich sehe einstweilen noch keinen Grund, den schreitenden Stier mit seinen Begleitern nicht aussen an der Ara Pacis-Porticus vorbeiziehend zu sehen und weiter rechts die wartenden Götter vorauszusetzen. Darüber weiter unten noch ein Wort.

6* Dar Kurzfries rechts von der Haupttür bekommt aber ein unerwartetes Licht durch das Stück mit der *ficus ruminalis*. Als dieses am dritten Tage nach dem Beginn der Ausgrabung etwa 10 m. östlich von der NOEcke, wie wir jetzt sagen können, also jedenfalls verschleppt, zutage kam, war meine Ansetzung des Matertempels noch nicht hinfällig geworden, und aus technischen Gründen schien das neue Stück in keinem der drei andern Kurzfriese unterzubringen. Die Nachbarschaft des Lupercal und der Mater begünstigte die Vermutung.

Seit aber die Tellus ein Kurzfeld n e b e n der Tür beansprucht, muss die *ficus* dennoch mit einem der Stiere sich verbinden. Denn mit dem Sauopfer, gar dem Baum über dem Tellusaltar, kann sie sich nicht einen; schon deshalb nicht, weil jedes von beiden Stücken hinten die Patera über dem Feston hat. Das Stück 6* ist 0,79 m breit und etwas weniger hoch, hat oben einen Teil der oberen Lagerfläche bewahrt und, rechts von aussen, links von der Festonseite gesehn, einen Teil der glatten Stossfläche. An der Aussenseite sieht man links einen breitästigen Baum, der, ohne dass Blätter sichtbar

(1) Dieser wird allerdings jetzt weniger verständlich sein als früher.

(2) Ihn will Wissowa in Roschers Lexicon, Penaten S. 1890 nicht zulassen. Mochten die indes unsichtbaren Penaten im Vestatempel und die sichtbaren in den Hauskapellen zehnmal so bedeutend sein wie die sichtbaren an der Velia, so waren doch in unserem Friese darstellbar nur die letzteren.

wären, doch an dem Wuchs als Feigenbaum zu erkennen ist; als heiliger Baum an einer Binde mit welcher der Stamm umknotet ist, und an der nach links, wohin der Baum sich mehr als nach rechts entfaltet, irgend ein Votiv hing. Auf einem nach links abgehenden Zweige sind trotz starker Verschlissenheit die Krallen eines Vogels sichtbar, die nun wohl die *ficus* im Lupercal ausser Zweifel setzen (1). Darunter müsste die erzene Wölfin der Ogulnier stehn, aber das Erhaltene reicht mit 0,64 m. nicht so weit herab. Die Heiligkeit der Stätte und des Baumes wird aber durch die rechts neben ihr stehende Figur verbürgt: ein Mann von dem eigentlich nur links der nackte r. Arm und Schulter kenntlich geblieben, sowie dass er einen Umwurf von Zeug oder Fell um Unterkörper und Brust geschlungen trug, gegen dessen unter der r. Achsel zusammengeschobene Faltenmasse ein schräggestellter Knotenstock gestemmt ist, an den sich der r. Arm legt. Nach Gewand- und Standmotiv also keine Figur des römischen Lebens sondern eine nach griechischem Vorbild geschaffene Idealfigur, etwa Faunus (2).

Dies Stück in einen der beiden Langfriese einzufügen wird wohl niemandem in den Sinn kommen. Als Gegenstück zum Baum über dem Tellusopfer mochte die *ficus* zuerst passend scheinen: jetzt bleiben nur die beiden Kurzfriese der Hauptfronte (die Kopfstücke der Langfriese) und auch von diesen nur der rechte, da die Lücke des linken nicht gross genug ist, um auch nur den Ficusblock allein, geschweige das zur Ergänzung des Fehlenden Notwendige aufzunehmen.

Ich will aber auch nicht verschweigen was mich anfangs, da ich noch ein andres Seitenfeld offen glaubte, von diesem Platze absehen liess, und was auch jetzt noch eine gewisse Schwierigkeit bereitet. Das zum Block XIX gerechnete Stierrelief (APA. S. 36 und Taf. VII rechts) misst 1,17 m, das verlorne Festonstück der Rückseite mass also, da es um 0,61 m (nach APA. S. 41,1) kürzer war, 0,56 m; die Innenseite des Ficusblocks misst vom linksseitigen Schnitt bis zum Schalencentrum 0,58; das macht 1,14 m für den halben Eckfeston. So viel beträgt dessen Maas in der Tat (vgl. APA. S. 42), jedoch nur an den Langseiten, während an den

(1) Vgl. Spiegel und Denar *Mon. ined. d. I.* XI, 3 (auch Roscher Lex. I 2 S. 1464 ff.) dazu *Annali* 1879 S. 39 f. Das *opus sectile* Röm. Mitteil. 1886 Taf. 1 kann ich, seit Conze meinen Verdacht geweckt, nicht für echt halten. Vgl. auch Lucas in diesen Mitt. 1899 S. 213.

(2) Was bisher über Faunusdarstellungen bekannt ist, ist für seine Darstellung an dem Augusteischen Monument und grade bei dieser Gelegenheit und Begehung schwerlich maasgebend (Vgl. Roschers Lexicon s. v.).

Fronten, wo die Seitenfelder aussen 2,44 m. innen nur 1,83 m. messen, 0,87 m für die eine, 0,96, für die andre Festonhälfte bleiben. Wie sich diese Schwierigkeit beseitigen wird steht dahin; sie muss eine Lösung finden, wenn doch die *ficus* nirgendwo anders Platz hat, und hier ihre Erscheinung zwar unerwartet, aber vielleicht nicht unpassend befunden werden wird.

Freilich das Gedränge der Figuren wird noch grösser. Wie zu der Skizze APA. S. 113 auseinandergesetzt wurde, treffen dort auf einem Raum von kaum 0,50 m. Teile des Stiers, eines Liktors, dreier Opferknechte und des Mars — denn wer Alles gehörig erwägt, wird ihn zugeben müssen — zusammen; und in dem zerstörten Teil des Reliefs unten ganz links muss nun gar auch noch ein Fuss des Faunus unterkommen (1). Ueber dem zum Schlage ausholenden und zufolge des weiten Ausschreitens niedrigeren Schlächters, erhob sich rechts Mars, links ' Faunus ', dieser mit seinem Lehnen nach links ihm etwas ausweichend. Dem links knienden Opferknecht wären noch etwa 0,53 m zu geben; reichte er schwerlich über den schräg gestellten Stab des Faunus hinaus, dann bleiben für den Stamm und die Wölfin unten noch reichlich 0,70 m, und über dieser wird Roma, tronend eher als stehend, sichtbar geworden sein. Wie gut an vorderster Stelle Mars steht braucht nicht gesagt zu werden. So hätten wir hier freilich nicht ein Opfer an der Ara Pacis sondern in dem von Augustus hergerichteten (2) Lupercal. Die Lupercalien des 14. Februar selbst scheinen nicht gemeint (3), sondern vermutlich ein bei Gelegenheit des Friedensfestes den Stadtgründern gebrachtes Opfer.

Damit wird nun aber auch das Verhältniss der beiden Langfriese wesentlich verändert. Früher wurde angenommen, dass beider Ziel die Ara Pacis sei, dass aber der linke Zug und sein Kopfstück in einem etwas früheren, der rechte in einem etwas späteren Zeitpunkt dargestellt sei Jetzt scheint sich als Ziel des ersten Zuges das Lupercal herauszustellen, und wahrscheinlich ist dann die daselbst vorzunehmende Handlung ein Voract des Friedensfestes.

Das Ziel des linken Zuges bleibt dasselbe, die Ara Pacis oder

(1) Aber man sehe doch nur das Gedränge in den je sechs Tafeln des Beneventaner Bogens.

(2) Mon. Ancyr. ed. Mommsen IV 2, S. 78.

(3) V. Domaszewski (Jahreshefte 1903 S. 58,7 erklärt) den Togatus des linken Frieses APA. Taf. IV, 10 für einen *Lupercus* mit der *februa*. Was er für einen Riemen ansieht, ist indess nur eine Togafalte.

die voraussetzliche Portikus, welche sie umschloss. Der Zug wird vom Matertempel auf dem Palatin sich entwickelnd gesehen, so dass man denken könnte, der Princeps der in dem 1. Friese vergeblich gesucht wird, folge erst weiter hinten, hätte sich nur nicht der Wechsel des Haupt- und Nebengefolges auch schon vor unsern Augen abgespielt. Am Eingang des Friedensheiligtums werden wir aber, schon des Bonus Eventus wegen, auch die Pax dem Zug entgegenschauend voraussetzen. Wenn sie dort auf einem Throne sass, so entsprach sie der Roma, wie ja auch der Münzbilder wegen zu vermuten ist. Ihr gehörte wohl

7 der Schoss einer nach links sitzenden Frau, ein abgesplittertes Stück ohne weiteres Merkmal. Sie entsprach also vielleicht der Roma, freilich anders als in den Münzbildern.

8* ist ein sehr merkwürdiges Blockfragment. Auf der Vorderseite sieht man einen kleinen Ovalschild, zwischen einem Spiess mit gewaltiger dreikantiger Spitze, der vor ihm erscheint, und einem unkenntlichen Gegenstand hinter ihm, von dem zwei Enden einer Binde, mit welcher er umschnürt ist, über den Schild herabfallen. Man denkt an Weihgeschenke, Trophäen, die an den Feigenbaum geknüpft sein könnten, doch scheint es dass sie zu tief nach unten hängen würden.

Man sieht es gibt noch mancherlei Fragen die, trotzdem vom Fries schon so viel gefunden ist, noch unbeantwortet bleiben; wir können nur durch Weiterführung der Grabung und durch Befreiung der in Villa Medici vermauerten Stücke von ihren unwürdigen Verkleisterungen ihre Erledigung zu finden hoffen.

Im Inneren der Einfriedung lag der Fussboden in Höhe des Sockels. Doch war, soweit bis jetzt zu sehen, nur ein reichlich 1 m. breiter Umgang rings von diesem Boden frei; weiter einwärts stieg, das Innere zum grössten Teile füllend, der Altar empor.

Von ihm blieb indessen nur der Tuffkern und an verschiedenen Stellen die erste Stufe der diesen Kern umschliessenden Marmorverkleidung. Ob sie sonst ganz zerstört worden, kann nur weiteres Suchen lehren. Für ein Götterbild bleibt bei der Zweitürigkeit wohl kein Platz.

Von der Portikus welche aus dem Kurzfries mit dem geführten Stier (APA. Taf. VII links) erschlossen wurde konnte bis jetzt nichts gefunden werden, weil die Ausgrabung nach keiner Seite weit genug über die Einfriedung selbst hinausgekommen ist. Jedenfalls sind aber sowohl westlich wie östlich die Reste einer späteren Einfassung blosgelegt worden: eine Ziegelmauer, die oben mit roh zugehauenen Travertinplatten abgedeckt war. Vier bis fünf Meter vor dem Osteingang der Marmoreinfriedung öffnet sich in dieser Mauer ein Eingang, ebenso breit wie jener. Aber über wenigstens sieben Stufen stieg man von da gegen die Einfriedung hinab und stand, unten angelangt, nur etwa zwei Meter vor jener. So hoch war an der Seite der Flaminia das Terrain

bereits aufgehöht, als diese Einfassung gebaut wurde, durch welche das Vorhandensein einer älteren, würdigeren und weiteren Umschliessung doch wohl gesichert wird. Auch im Inneren dieser späten Umschliessung hatte man den Boden bis zur Höhe des Sockels mit Travertinplatten ausgelegt, wodurch eben die Beschaffenheit des Sockels an seiner Aussenseite noch unkenntlich wird.

Was noch zu tun bleibt ist weit mehr als was getan ist. Im Inneren ist die Form des Altars zu eruieren; von der Einfriedung sind namentlich die Reste der Südwand aufzusuchen, wo möglich im Inneren des Palastes auch diejenigen der West- und Ostwand, soweit sie nicht schon früher geborgen wurden. Die fehlenden Teile der Friese sind wenige aber von ausschlaggebender Bedeutung. Denn was hier über die Friese aufgestellt wurde, können und sollen nur Richtlinien für weitere Forschung sein. Wie sodann die Umgebung der Einfriedung beschaffen war: der Fussboden, die äusserste Grenze, die Portikus oder was sonst den Abschluss bildete, endlich wo möglich die Verbindung mit der Flaminia, und vielleicht auch nach der andern Seite mit dem *Solarium*, das alles verlangen wir zu wissen. E. PETERSEN.

Die Nachricht vom Hinscheiden

THEODOR MOMMSENS

ist dem Sekretariat zugegangen, als dies Heft nahezu abgeschlossen war. Zeit und Raum mangeln, um zu sagen, was das römische Institut, dem er seit fast sechzig Jahren als Mitglied, durch Jahrzehnte als Berater und Führer angehörte, an ihm, dem grossen Meister auf dem Gebiete der Altertumsforschung, dem unerreichten Organisator wissenschaftlicher Arbeit, dem treuen Freunde Italiens verloren hat. Nur unserer Trauer über diesen unersetzlichen Verlust, in der wir uns mit den Lesern dieser Mittheilungen eins wissen, sei heut Ausdruck gegeben.

Abgeschlossen am 7. November.

ZUM GEDAECHTNIS THEODOR MOMMSENS.

Rede gehalten in der Institutssitzung am 11. Dezember 1903.

Als in den letzten Octobertagen die Trauerkunde zu uns drang, Theodor Mommsen sei von schwerem Unfall betroffen, der keine Hoffnung auf seine Erhaltung liesse, da standen wir alle, die ihn kannten, bewunderten und verehrten, vor der Gewissheit eines Verlustes, der nach menschlichem Ermessen in nicht langer Zeit erwartet werden musste, und an den doch Niemand zu denken gewagt hatte. Nun ist das Unwiederbringliche uns genommen und auf den harten Schlag des Verlierens folgt das weit schmerzlichere Gefühl des Vermissens. Erst allmählich werden wir inne werden, welche Lücke Mommsens Abscheiden bedeutet: « der Baum muss erst fallen, damit man sieht, wie weit er Schatten gab ».

Auf dem Grabe eines grossen Baumeisters, der in seinem bedeutendsten Werke auch seine letzte Ruhestätte gefunden hat, stehen die Worte: ' *monumentum si quaeris, circumspice* '. Aehnliches könnte von Theodor Mommsen gesagt werden in diesem Saale, in dem nicht wenige der heute Versammelten noch seinen Worten gelauscht haben. Wenn die Bände unserer Bibliothek die Summe der Arbeit darstellen, die auf dem Gebiete der klassischen Altertumsforschung geleistet ist, wahrlich, es möchte schwer sein, eine Abteilung zu finden, in der nicht die Spuren Mommsens als eines Förderers, Führers und Bahnbrechers vor unser Auge träten. Was er auf dem Gebiete der römischen Geschichte, der juristischen und antiquarischen Erforschung des römischen Altertums, der Epigraphik und Numismatik geschaffen hat, das ist auch solchen bekannt, die unseren Studien ferner stehen. Aber selbst Fachgenossen waren erstaunt, als das Verzeichnis von Mommsens Schriften, das Freundeshand ihm als Festgabe zum 70. Geburtstage darbot, ein-

für die Durchführung günstigen Faktoren, die Jahn in seiner besonders auf Mommsens Mitteilungen beruhenden Denkschrift vom Juli 1845 aufzählt, steht mit in erster Reihe « das Institut für archäologische Correspondenz, welches die Mittel seines ausgebreiteten Verkehrs gewiss eben so bereitwillig wie erfolgreich verwenden werde ».

Mit dem Institut und Henzen im Bunde hoffte Mommsen in einer kurzen Reihe von Jahren die grosse Aufgabe zu bewältigen. Von Henzen eingeführt, suchte er im Juli 1845 Borghesi in San Marino auf: wie tief der Eindruck war, den er dort empfing, schildert ein Brief, den er unmittelbar nach der ersten Begegnung mit Borghesi an den Freund in Rom schrieb. « Mir ist nie das Glück geworden, als ich Student war, mit Männern zu verkehren, die mir imponiert hätten: hier hole ich nach und reichlich; ich muss mich mit Gewalt daran erinnern, dass er aufhört und ich anfange, um nicht an meinen epigraphischen Studien ganz zu verzagen. Das kann ich Ihnen versichern, ich schäme mich fast, mit ihm davon zu sprechen, dass ich ein *Corpus Inscriptionum Latinarum* machen will, oder vielmehr soll ».

Aber es war nicht Borghesis Art, durch die überwältigende Wucht seines Wissens abzuschrecken: der Meister erkannte was von dem jungen *oltramontano* zu erwarten war, und wies ihm als Arbeitsfeld die Inschriften des Königreichs Neapel an, also ganz Mittel- und Süditalien, die damals epigraphisch am schlechtesten gekannten und durch Fälschungen am schlimmsten getrübten Provinzen. Zwei Jahre lang durchstreifte nun Mommsen das ganze Regno, von den Abruzzen bis zum Faro und darüber hinaus bis nach Sicilien. Ausser dem lateinischen Inschriftenmaterial eroberte er für die Wissenschaft die bis dahin noch ganz ungenügend bekannten Sprachdenkmäler der Osker und Messapier, liess sich von seinen Freunde und Reisegefährten Julius Friedländer in die Numismatik einführen, und knüpfte, häufig durch Vermittelung und im Interesse des Instituts, zahlreiche Verbindungen an, die für die deutsche wie für die italiänische Forschung die schönsten Früchte getragen haben. Mehr als einmal kehrte er zwischen diesen Provinzialreisen nach Rom zurück und fand dort auf dem Kapitol bei Henzen stets thätige Beihilfe und sachkundigen Rat. Dem archäologischen Institute, « dessen Verbindungen ihm in Italien die Wege geebnet hatten, und dem er auf jedem Schritte die we-

sentlichste Förderung verdankte », hat Mommsen im J. 1850 sein Buch über die unteritalischen Dialekte, eine bahnbrechende Leistung auch auf philologischem Gebiete, gewidmet.

Ueber der grossen lateinischen Inschriftenarbeit schien freilich zunächst kein glücklicher Stern zu leuchten: trotz der glänzenden Leistungen, mit denen sich Mommsen in die Altertumswissenschaft eingeführt, trotz Borghesis und anderer Freunde thätiger Wirksamkeit, konnte sich die Berliner Akademie zunächst nicht entschliessen, den Weg, der nach Mommsens fest begründeter Ansicht allein zum Ziele führte, einzuschlagen. Nach siebenjährigen Mühen war Mommsen auf dem Punkte, die ganze Unternehmung als gescheitert zu betrachten. Um « aus dem Schiffbruche wenigstens noch einige Trümmer zu retten » entschloss er sich, den Teil der grossen Aufgabe, den ihm Borghesi speziell vorgezeichnet hatte, zu lösen, und die Inschriften Unteritaliens gesondert herauszugeben.

Man kann die Geschichte der Anfänge des *Carpus Inscriptionum Latinarum*, die neuerdings von berufenster Seite aktenmässig dargestellt ist, nicht ohne Bedauern darüber lesen, dass viele kostbare Jahre, viel tüchtige Kraft damals unnütz aufgebraucht werden musste, weil kleinliche Widerstände die Erreichung des grossen Zieles hinderten. Aber andererseits dürfen wir wohl auch sagen: wäre Mommsen schon sofort gezwungen gewesen, der Organisation der Inschriftenarbeit seine beste Kraft auf Jahre hinaus zu widmen, wir hätten schwerlich sein glänzendstes Werk, seine Römische Geschichte, so bald und so wie sie geworden ist, erhalten. Es war in Leipzig, im Sommer 1850, wo er, teils eigenem Impulse, teils einer äusseren Anregung folgend, die Römische Geschichte zu schreiben begann. Noch unter den lebhaften Eindrücken der politischen Bewegungen der jüngsten Jahre, an denen er thätigen Anteil genommen hatte, schuf er jenes Meisterwerk, das ihn mit einem Schlage zu einem der bekanntesten und weit über Deutschlands Grenzen hinaus bewunderten Geschichtsschreiber machte.

Das Erscheinen der *Inscriptiones Neapolitanae* (1852) liess keinen Zweifel mehr darüber, wer der Mann sei, der die grosse von der Berliner Akademie geplante Unternehmung verwirklichen könne: die praktischen Consequenzen zog denn die Akademie auch schon im folgenden Jahre, indem sie die Leitung des Inschriftenwerkes in Mommsens und Henzens Hände legte. Als dritter im Bunde trat bald darauf G. B. de Rossi hinzu, und i. J. 1854

für die Durchführung günstigen Faktoren, die Jahn in seiner besonders auf Mommsens Mitteilungen beruhenden Denkschrift vom Juli 1845 aufzählt, steht mit in erster Reihe « das Institut für archäologische Correspondenz, welches die Mittel seines ausgebreiteten Verkehrs gewiss eben so bereitwillig wie erfolgreich verwenden werde ».

Mit dem Institut und Henzen im Bunde hoffte Mommsen in einer kurzen Reihe von Jahren die grosse Aufgabe zu bewältigen. Von Henzen eingeführt, suchte er im Juli 1845 Borghesi in San Marino auf: wie tief der Eindruck war, den er dort empfing, schildert ein Brief, den er unmittelbar nach der ersten Begegnung mit Borghesi an den Freund in Rom schrieb. « Mir ist nie das Glück geworden, als ich Student war, mit Männern zu verkehren, die mir imponiert hätten: hier hole ich nach und reichlich; ich muss mich mit Gewalt daran erinnern, dass er aufhört und ich anfange, um nicht an meinen epigraphischen Studien ganz zu verzagen. Das kann ich Ihnen versichern, ich schäme mich fast, mit ihm davon zu sprechen, dass ich ein *Corpus Inscriptionum Latinarum* machen will, oder vielmehr soll ».

Aber es war nicht Borghesis Art, durch die überwältigende Wucht seines Wissens abzuschrecken: der Meister erkannte was von dem jungen *oltramontano* zu erwarten war, und wies ihm als Arbeitsfeld die Inschriften des Königreichs Neapel an, also ganz Mittel- und Süditalien, die damals epigraphisch am schlechtesten gekannten und durch Fälschungen am schlimmsten getrübten Provinzen. Zwei Jahre lang durchstreifte nun Mommsen das ganze Regno, von den Abruzzen bis zum Faro und darüber hinaus bis nach Sicilien. Ausser dem lateinischen Inschriftenmaterial eroberte er für die Wissenschaft die bis dahin noch ganz ungenügend bekannten Sprachdenkmäler der Osker und Messapier, liess sich von seinen Freunde und Reisegefährten Julius Friedländer in die Numismatik einführen, und knüpfte, häufig durch Vermittelung und im Interesse des Instituts, zahlreiche Verbindungen an, die für die deutsche wie für die italiänische Forschung die schönsten Früchte getragen haben. Mehr als einmal kehrte er zwischen diesen Provinzialreisen nach Rom zurück und fand dort auf dem Kapitol bei Henzen stets thätige Beihilfe und sachkundigen Rat. Dem archäologischen Institute, « dessen Verbindungen ihm in Italien die Wege geebnet hatten, und dem er auf jedem Schritte die we-

sentlichste Förderung verdankte », hat Mommsen im J. 1850 sein Buch über die unteritalischen Dialekte, eine bahnbrechende Leistung auch auf philologischem Gebiete, gewidmet.

Ueber der grossen lateinischen Inschriftenarbeit schien freilich zunächst kein glücklicher Stern zu leuchten: trotz der glänzenden Leistungen, mit denen sich Mommsen in die Altertumswissenschaft eingeführt, trotz Borghesis und anderer Freunde thätiger Wirksamkeit, konnte sich die Berliner Akademie zunächst nicht entschliessen, den Weg, der nach Mommsens fest begründeter Ansicht allein zum Ziele führte, einzuschlagen. Nach siebenjährigen Mühen war Mommsen auf dem Punkte, die ganze Unternehmung als gescheitert zu betrachten. Um « aus dem Schiffbruche wenigstens noch einige Trümmer zu retten » entschloss er sich, den Teil der grossen Aufgabe, den ihm Borghesi speziell vorgezeichnet hatte, zu lösen, und die Inschriften Unteritaliens gesondert herauszugeben.

Man kann die Geschichte der Anfänge des *Carpus Inscriptionum Latinarum*, die neuerdings von berufenster Seite aktenmässig dargestellt ist, nicht ohne Bedauern darüber lesen, dass viele kostbare Jahre, viel tüchtige Kraft damals unnütz aufgebraucht werden musste, weil kleinliche Widerstände die Erreichung des grossen Zieles hinderten. Aber andererseits dürfen wir wohl auch sagen: wäre Mommsen schon sofort gezwungen gewesen, der Organisation der Inschriftenarbeit seine beste Kraft auf Jahre hinaus zu widmen, wir hätten schwerlich sein glänzendstes Werk, seine Römische Geschichte, so bald und so wie sie geworden ist, erhalten. Es war in Leipzig, im Sommer 1850, wo er, teils eigenem Impulse, teils einer äusseren Anregung folgend, die Römische Geschichte zu schreiben begann. Noch unter den lebhaften Eindrücken der politischen Bewegungen der jüngsten Jahre, an denen er thätigen Anteil genommen hatte, schuf er jenes Meisterwerk, das ihn mit einem Schlage zu einem der bekanntesten und weit über Deutschlands Grenzen hinaus bewunderten Geschichtsschreiber machte.

Das Erscheinen der *Inscriptiones Neapolitanae* (1852) liess keinen Zweifel mehr darüber, wer der Mann sei, der die grosse von der Berliner Akademie geplante Unternehmung verwirklichen könne: die praktischen Consequenzen zog denn die Akademie auch schon im folgenden Jahre, indem sie die Leitung des Inschriftenwerkes in Mommsens und Henzens Hände legte. Als dritter im Bunde trat bald darauf G. B. de Rossi hinzu, und i. J. 1854

konnte Mommsen, indem er seine Bearbeitung der Schweizer Inschriften den beiden römischen Freunden als « *sociis operis futuris* » widmete, auch der Oeffentlichkeit von dieser glücklichen Wendung Kunde geben. Wie er von dieser *societas* dachte, zeigt die Antrittsrede, die er bei seiner Aufnahme in die Berliner Akademie der Wissenschaften gehalten hat. « Eine Arbeit dieser Art » — heisst es da — « hat, wie die Verhältnisse einmal sind, ein doppeltes natürliches Domizil, in Rom und in Deutschland. Von Berlin aus und von Anfang an mit dem ausgesprochenen Zweck für lateinische Epigraphik vorzuarbeiten, wurde bereits vor dreissig Jahren die römische Anstalt begründet, ohne welche die lateinische Inschriftensammlung nie wäre begonnen worden, und die ein Angelpunkt unserer Thätigkeit von Haus gewesen und noch jetzt ist: ich meine das archäologische Institut ». Diese dauernde Verbindung Mommsens mit dem römischen Institute, dessen Leitung seit 1856 in Henzens Händen lag, hat denn auch länger als ein Menschenalter hindurch die schönsten Früchte getragen. Das Inschriftenwerk wäre nie so zu Stande gekommen, hätte nicht Mommsen in seinem römischen Freunde einen ebenso kundigen wie unermüdlichen Arbeitsgenossen gehabt, der, von seinen Landsleuten wie den Italiänern gleich geliebt und verehrt, durch seine Persönlichkeit nicht minder reiche Erfolge erzielte als durch seine spezielle wissenschaftliche Thätigkeit. Und andrerseits nahm Mommsen mit Rat und That den lebhaftesten Anteil an den Unternehmungen Henzens sowohl wie des Instituts überhaupt. Eine Reihe von Einzeluntersuchungen, die in den *Annali* und dem *Bullettino* der fünfziger und sechziger Jahre veröffentlicht sind, bilden Zierden unserer Institutsschriften; als man i. J. 1865 zu Gerhards Ehren den Band der *Nuove Memorie* herausgab, steuerte Mommsen den Aufsatz über die lateranische Inschrift des Caelius Saturninus bei, eine bahnbrechende Leistung auf dem schwierigen Gebiete der nachdiokletianischen Verwaltung. Aber auch über das epigraphische und römisch-antiquarische Gebiet hinaus bethätigte sich Mommsens Interesse für die Institutsaufgaben: so hat er, was wenig bekannt, schon i. J. 1860 betont, wie wünschenswert es sei, dass das Institut die Bearbeitung von Gesamtklassen einzelner Monumente, z. B. der Sarkophage, unter seine Aufgaben einbeziehe: die « Serienpublikationen », auf deren Förderung er damit nachdrücklich hinwies, begannen bald darauf mit Brunns etruskischen Urnen,

während bis zum Beginn des Sarkophagwerkes noch geraume Zeit verging. — Das grossartige praktische Organisationstalent Mommsens aber kam dem Institute namentlich in der wichtigen Periode 1858-1862 zu Gute, wo der Uebergang aus der privaten Vereinigung in eine Staatsanstalt bewirkt wurde. Wie vieles damals Mommsen zu gunsten der Anstalt gewirkt, wie er beratend und vermittelnd seinem römischen Freunde beigestanden hat, das lässt der Briefwechsel beider deutlich erkennen: und das ist so geblieben in den mehr als zwanzig Jahren, die Mommsen der Institutsdirektion als actives Mitglied angehört hat.

Von besonderer Bedeutung wurde in der Folge auch die Mitarbeit der jüngeren Institutsgenossen an dem Inschriftenwerk. Namentlich im Anfange der sechziger Jahre, wo die Arbeit in den grossen römischen Museen von Henzen allein nicht bewältigt werden konnte, sind die meisten der *iuvenes Capitolini* mit herangezogen worden, und wenn auch die an sich oft einförmige Arbeit nicht jeden reizen konnte, sich ganz der Epigraphik zu widmen, so blieb es doch nicht ohne Frucht, einen Einblick zu gewinnen in die Organisation der gewaltigen Arbeit. Und Mommsen verdankt es nicht zum wenigsten dem Institut, wenn ihm für das *Corpus Inscriptionum* der Stab von Mitarbeitern, der allmählich dafür erforderlich wurde, herangebildet ward. Auch die Institutsreisen in Italien und seit dem Anfange der sechziger Jahre nach Griechenland und dem Osten brachten dem Inschriftenwerke reichen Ertrag.

Wenn sich Mommsen daher bewusst sein konnte, dass der in Italien zu besorgende Teil der grossen Arbeit in den besten Händen liege, und andererseits die Teile, deren Bearbeitung er selbst sich zunächst vorbehalten hatte, der Orient und die Donauprovinzen waren, ergab es sich von selbst, dass er Italien und Rom für einige Zeit fern blieb. Nur zwei Mal ist er in den sechziger Jahren auf längere Zeit über die Alpen gezogen, 1862 und 1868, und nur bei der ersten Reise hat er einen mehrmonatlichen Aufenthalt in Rom genommen. Häufiger wurde sein Kommen, als in den siebziger Jahren die besseren Reiseverbindungen die Entfernungen immer mehr schwinden machten, und besonders als, nach Beendigung des orientalischen und des oberitaliänischen Inschriftenbandes, die Aufgabe an ihn herantrat, für das Corpus eine zweite Bearbeitung des Meisterwerkes seiner Jugend, der *Inscriptiones Neapolitanae*, nach

denselben Principien, doch auf stattlich erweitertem Fundamente auszuführen. Zu diesem Zwecke haben ihn grössere Reisen 1873, 1878, 1882 nach Italien geführt: bei den späteren standen oft bibliothekarische Forschungen, namentlich für die von ihm in den Monumenta Germaniae zu bearbeitenden Schriftsteller der Spätzeit, im Vordergrunde. Und so oft er wiederkehrte, fand er in steigendem Masse warme, begeisterte Aufnahme. Denn seine italiänischen Freunde wussten, dass das Land, welches ein Menschenalter und länger im Mittelpunkte seiner Arbeiten stand, für ihn mehr war ein Objekt seiner Studien, dass eine starke und aufrichtige Sympathie ihn einigte mit dem Lande und dem Volke. Als Mommsen infolge der Ereignisse von 1848 seine Thätigkeit in Deutschland jäh unterbrochen sah, schrieb er an Henzen: « ich freue mich mehr als ich Ihnen sagen kann, dass ich in Rom eine zweite Heimat habe, die mir wenn irgend etwas in der Welt die Entfernung aus dem Vaterlande ersetzen kann ». Und so oft er wieder über die Alpen zurückkehrte, äusserte sich, oft in herzlicher und ergreifender Weise, diese Liebe zur *Italia diis sacra.*

So trauern denn an Mommsens Grabe zwei Nationen wie um einen ihrer Grossen. Uns, seinen Landsleuten, ist diese Trauer des befreundeten Landes, welches unserem Institute nun seit dreiviertel Jahrhunderten eine gastliche Heimstätte bietet, ein Trost in den gegenwärtigen Tagen des Leides nach schmerzlichem Verluste. Für die Zukunft aber möge Mommsens Bild eine Mahnung sein, einträchtig zu streben nach den gemeinsamen Zielen unserer Wissenschaft. Es hat dem grossen Todten in seinen letzten Jahren kaum etwas so am Herzen gelegen, wie die internationale Organisation der grossen wissenschaftlichen Unternehmungen, die über die Kräfte einzelner, wenn auch bedeutender Körperschaften hinausgehen. Er war sich bewusst, damit auch über die Grenzen der Spezialwissenschaften hinaus ein wichtiges Friedenswerk zu fördern, indem er die Forscher von ganz Europa zu gemeinsamer Arbeit enger zusammenschloss. Mögen auch wir das beherzigen und, unbeirrt durch kleinliche Streitigkeiten des Tages, Hand in Hand arbeiten an dem grossen Friedenswerke. Dann werden wir, Italiäner und Deutsche, Angehörige des Instituts und die ihm ferner stehen, arbeiten und wirken im Geiste Theodor Mommsens.

CH. HUELSEN.

DER PINIENZAPFEN ALS WASSERSPEIER.

Durch eine Anfrage Ch. Hülsens angeregt (1), habe ich zusammengestellt, was sich zur Frage nach Ursprung und Bedeutung des Motivs der vatikanischen Pigna vom Standpunkte des Kunsthi-

1. Paris. Gr. 64: Miniatur.

storikers aus sagen lässt. Es ergiebt sich, dass man auch da, wie in so vielen Fällen, ein Verdienst fälschlich Rom zuschreibt. So hat erst kürzlich Beissel (2) angenommen, die Pigna entwickle, in Rom

(1) Vgl. oben S. 45.

(2) Bilder aus der Geschichte der altchristl. Kunst S. 256.

selbst entstanden, die Formen der klassischen Kunst der Römer weiter und von de Rossi wurde gar mit Bezug auf die Nea des Basileios Makedon in Konstantinopel, die in ihrem Atrium ebenfalls zwei Brunnen mit Pinienzapfen hatte, behauptet, dass sie eine evidente Nachahmung der Peterskirche und ihres Atriums gewesen sei (1). Es ist nicht immer das Beweismaterial vorhanden, um derartige Behauptungen zu widerlegen. Im gegebenen Falle jedoch reichen die Belege aus, zu zeigen, dass das gerade Gegentheil zu Recht besteht, Rom das Motiv vom Orient übernahm und in Konstantinopel die orientalische Ueberlieferung noch nach dem Bilderstreite so lebendig ist, wie sie es wohl in Rom überhaupt nie war, an eine Entlehnung von Rom her also nicht im Entferntesten gedacht werden kann.

Petersen hat im vatikanischen Katalog I, 901 f. die Ueberlieferung wahrscheinlich zu machen gesucht, dass die Pigna zuerst das Pantheon bekrönt habe und nachträglich erst zum Wasserspeier umgeändert worden sei. Thatsache ist, dass der Pinienzapfen sowohl in der einen, wie in der anderen Verwendung nachgewiesen werden kann. Ueber sein Vorkommen unter den Schmuckmotiven römischer Grabsteine und als Bekrönung von Denkmalen liegt bereits eine Arbeit vor (2). Wenn ich mich auch ihren Resultaten nicht durchaus anschliessen kann, so ist doch in ihr wenigstens das Material gewissenhaft vorgeführt (3), und ich kann mich daher um so eingehender der zweiten Gruppe zuwenden, in welcher der Pinienzapfen als Wasserspeier verwendet ist. Diese Denkmäler scheinen den Archäologen bisher entgangen zu sein. Der unleugbare Zusammenhang des Motivs mit dem Oriente wird vielleicht dazu führen, dass man auch die Frage nach Ursprung und Deutung des Pinienzapfens im Gräberkult einer Revision unterzieht.

Ein gutes Beispiel der Verwendung des Pinienzapfens als Wasserspeier bieten die etwa um 1100 entstandenen Mosaiken des Klosters Daphni bei Athen in der Darstellung der Verkündigung

(1) *Inscr. christ.* I, 2 p. 430 Anm.

(2) B. Schröder, Studien zu den Grabdenkmälern der römischen Kaiserzeit, Bonner Jahrbücher Heft 108/9 (1902) S. 46 f.

(3) Leider ohne Abbildungen. Vgl. dafür Hettner, die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Trier S. 991 f.

an Anna (Abb. 2) (1). Anna steht vor einem Brunnen, dessen Becken die Form eines Vierpasses hat. Daraus fliesst das Wasser nach vorn in eine Kufe ab. Oben ragt in der Mitte eine Röhre hervor, die über einer Schale in einem Pinienzapfen endet, aus dem vier Wasserstrahlen hervorschiessen. Das Motiv ist für diese Verkündigungscene typisch. Wir finden es wieder in den beiden Handschriften der im elften Jhdt. in Konstantinopel entstandenen Homilien des Jakobus Monachus. Im Pariser Exemplar (2) wie im vatikanischen (Abb. 3) (3) sieht man denselben Springbrunnen wie in Daphni, nur entströmt dem Pinienzapfen das Wasser auf allen Seiten in kleinen Strahlen und in der vatikanischen Miniatur sieht man unter ihm zwei Arme mit Tierköpfen, die breite Wassermassen nach der Seite speien. Da sowohl diese Arme wie der Pinienzapfen selbst und die beiden Becken goldfarbig gemalt sind, sollen sie wohl aus Metall gedacht werden.

2. Daphni (Athen): Mosaik.

Ausserordentlich häufig ist der Pinienbrunnen verwendet als Krönung jener Arkaden, welche die Canones d. h. die nebeneinander gereihten Parallelstellen am Anfange der Evangeliare schmücken. Ich gebe hier als Beispiel vier Krönungen aus dem Pariser Cod. gr. 64, den Bordier (4) noch dem

(1) Meine Abbildung nach Millet, Daphni *pl.* XIX, I.

(2) Bibl. nat. 1208 fol. 21 *v*; Abb. Byz. Zeitschr. IV S. 111. Vgl. auch de Beylié, *L'habitation byzantine* p. 145.

(3) Cod. gr. 1162 fol. 16 *r*.

(4) *Description des mss. grecs* p. 103 f.

X. Jhdt. zuschreibt (Abb. 4-6) (1). Immer nimmt die Mitte der Springbrunnen ein. Einmal werden ein Kamel und ein Elefant, ein andermal Rinder und ein Pferd herangetrieben, dann folgen trinkende Reiher und Pfauen (Abb. 1), endlich Perlhühner und Enten, die sich putzen. Immer wächst aus dem Wasserbecken die Mittelröhre hervor und trägt eine Schale von runder, quadratischer oder Vierpass-Form. Darüber erscheint der Pinienzapfen, aus dem die Strahlen nach allen Seiten spritzen. Reicher entwickelt erscheint

3. Vat. Gr. 1162: Miniatur.

derselbe Typus im Cod. Pal. 5 von Parma, wo der Brunnen mit dem Pinienzapfen überbaut ist von einem *tempietto*, das von vier Säulen getragen wird und mit einem bald spitz, bald rund mit dem Kreuze schliessenden Dache endet. Auf fol. 3^{r} sieht man daneben Reiher und Greife, fol. 5^{r} Perlhühner und Rehe; dann erst beginnen die eingentlichen Canones, in deren Krönungen der offene mit dem *tempietto*-Brunnen wechselt. Um diese Phialen ist fast der ganze Tierkreis des Physiologus versammelt. Da kommt auch der Löwe nicht nur zu Seiten des Brunnens, sondern fol. 8^{v} auch als Träger der Schale vor, auf deren Rande fol. 10^{v} Vögel sitzen,

(1) Meine Abbildungen nach Aufnahmen, die mir A. Haseloff freundlich zur Verfügung stellte.

bezw. abfliegen, während fol. 9^{r} inmitten des Brunnens der goldene

4-6. Paris. Gr. 64: Krönungen der Canones-Arkaden.

Phönix erscheint. Für uns am wichtigsten ist fol. 10, wo der was-

serspeiende Pinienzapfen über dem Kreuz aufsitzt (1). Fol. 11r ist statt des Brunnens ein Kreuz gegeben. Ich werde diese Dinge unten bei der Deutungsfrage zu verwerten haben. Es liessen sich noch sehr viele Beispiele solcher Canoneskrönungen mit dem Brunnen geben (2). Doch genüge hier der Hinweis auf die für unsere Frage wertvollsten Handschriften.

Woher nehmen nun die Mosaicisten und Miniaturenmaler der mittelbyzantinischen Zeit die Anregung für dieses ihr Lieblingsmotiv ? Die Antwort geben Beschreibungen einzelner Springbrunnen in den Kirchen und Palästen Konstantinopels. Am bekanntesten ist die Nachricht über die beiden Brunnen im Nordhofe der Nea, jener von Basileios I Makedon 876-881 erbauten Marienkirche, die für die Entwicklung des byzantinischen Kirchenbaues so grosse Bedeutung gewonnen hat (3). »Gegen Westen und im Nordhofe der Kirche standen zwei Brunnen, einer gegen Süden und einer gegen Norden, welche alle Vortrefflichkeit der Kunst, Pracht des Materials und Freigebigkeit des Schöpfers dieser Werke an sich haben. Der auf der Südseite ist von ägyptischem Stein, den wir römischen zu nennen pflegen, ausgeführt. Um ihn sieht man Schlangen (*δράκοντας*), welche die Kunst der Steinmetzen aufs beste bildete. In deren Mitte erhebt sich ein kreiselförmiger und durchbohrter Kegel (*κωνοειδὴς καὶ διάτρητος στρόβιλος* = Pinienzapfen), umher aber sind weisse Säulchen, die innerhalb leer einen Reigen darstellen (getrennt im Kreise stehend), aufgestellt, welche oben einen herumlaufenden Kranz (ein Gesims) haben, [und] von denen allen das Wasser in Strömen auf den Boden der Schale von oben herabfliesst und das darunter Liegende berieselt«. Ich denke, man wird sich von diesem Springbrunnen leicht eine Vorstellung machen können, wenn man nochmals die Miniatur im vatikanischen

(1) Meine Notizen darüber sind leider nicht ganz klar.

(2) Marc. I, 8, Evangeliar der Thamar in Gelati, die Evangeliare in Vatopädi, Panteleimon und Pantokrator, Vat. gr. 358, 364, 734 u. s. f. Ich habe leider keine Notizen über das Vorkommen des Pinienzapfens in diesen Handschriften.

(3) Theophanes contin. V 85 p. 327 B. Meine Uebersetzung nach Unger bei Richter, Quellen der byz. Kunstgeschichte 354 f. (wo der Wortlaut mehrfach entstellt ist). Vgl. über die Kirche mein 'Kleinasien ein Neuland' S. 138 und 193.

Jacobus Monachus Abb. 3 ansieht: oben der Pinienzapfen, dann die Schlangen, dann die kleinere Schale, die in der Nea mit Säulchen geschmückt war und unten dass grosse Becken.

»Der [Brunnen] auf der Nordseite wurde von sog. sagarischem Stein, welcher dem von einigen Ostrites genannten Stein ähnlich ist, verfertigt, hatte aber den durchbohrten Kegel (*πολύτρητον στρόβιλον* = Pinienzapfen), der ebenfalls aus der Mitte des Beckens aufstieg, von weissem Stein. Ueber dem das Becken umfassenden Kranz (Gesims) aber waren vom Künstler Hähne, Böcke und Widder aus Erz gebildet, die aus gewissen Röhren Ströme von Wasser ergossen und gleichsam auf dem Boden unter dem Becken ausspieen«. Die Anbringung von Tieren am Rande der Schale ist durch das oben angeführte Evangeliar von Parma bezeugt und auch sonst nachweisbar, so bei den verschiedenen Brunnen der Sophienkirche, wo einmal Löwen, wie in der Alhambra, ein andermal ebenfalls Löwen, dann Panther und Rehe (*δορκάδες*), immer in der Zwölfzahl erwähnt werden (1).

Der Pinienzapfen als Wasserspeier war auch schon typisch für die von Theophilos (829-42) in seinem Palaste errichteten Brunnen. Im Hofe des Sigma stand ein eherner Brunnen mit Silberrand. Er hiess der mystische Brunnen des Trikonchos und trug einen vergoldeten Pinienzapfen (*διάχρυσον στροβίλιον*) ebenso wie ein anderer Brunnen im Osten desselben Sigmas, wo zwei Löwen Wasser spieen. Sein Becken war stets mit Früchten der Jahreszeit gefüllt, während aus dem Pinienzapfen (*ἐκ στροβιλίου*) Gewürzwein floss (2). — Dass aber die Sitte, den Pinienzapfen als Wasserspeier zu verwenden, nicht etwa erst in dieser späten Zeit aufkam, sondern zum alten Bestande der byzantinischen Kunst gehört, beweist das Theodoramosaik in S. Vitale zu Ravenna, eine Scene, worin die Kaiserin eben an dem Weihbrunnen vorüber beim Kirchenportal anlangt. Die Phiale (Abb. 7) ruht auf einer kurzen, cannelierten Säule mit einer Art korinthischem Kapitell, und zeigt die Form eines grossen Pokals mit Rillen auf dem Bauche. In der Mitte steigt eine Röhre auf, aus der die Zeichner das Wasser freilich gewöhn-

(1) Anon. Band. IV p. 77. Vgl. auch den Pinienbrunnen mit aufspringenden Greifen an der Bronzethür des Domes zu Salerno abgeb. z. B. de Beylié l. c. p. 132.

(2) Theoph. cont. III, 43 p. 141 f. B.

lich unvermittelt in zwei Strahlen aufsteigen lassen (1). Sieht man aber genauer zu, so erkennt man, sogar in den Photographien, noch den Ort des Pinienzapfens der einst über dem Mund der Röhre aufsass und Strahlen entsendete (2). Ein Prachtbeispiel dieser frühen Zeit besitzen die Kgl. Museen in Berlin in einer 1,43 m. hohen, 1841 mit der Sammlung Pajaro in Venedig erworbenen Relief-Platte, die schwerlich, wie der Katalog annehmen möchte (3), eine Arbeit des VIII. oder IX. Jhdts. ist, sondern der Blüthezeit der späthellenistisch-frühbyzantinischen Plastik angehört (Abb. 8). Wir sehen das einst oben halbrunde, heute beschnittene Feld gefüllt durch zwei Darstellungen übereinander. Unten steht über einem Zahnschnittsockel ein hirsch- oder rehartiges Tier (wol die *δορκάς* des Anonymus Banduri) hinter einem Springbrunnen, der demjenigen im Theodoramosaik sehr ähnlich ist. Ueber einem Säulenuntersatz erhebt sich die Schale und aus ihr steigt die Röhre mit dem Pinienzapfen hervor, der in zwei symmetrisch angeordnete Strahlen Wasser speit.

7. Ravenna, S. Vitale: Theodora-Mosaik.

Man gestatte dass ich einen Augenblick bei diesem vorzüglichen, wol als Spolie aus dem Oriente nach Venedig gelangten

(1) Oefter auch mit Hinweglassung sogar der Röhre. Vgl. Lenoir, Archit. monast. I p. 100. Holtzinger, Die altchristl. Architektur in system. Darstellung S. 17 und de Beylié, L'habitation byz. p. 132. Auch im Original existirt der Pinienzapfen heute nicht mehr; aber er ist wohl nur wegrestaurirt.

(2) Vgl. dazu oben Abb. 2.

(3) Bode-Tschudi Beschreibung der Bildwerke S. 4, Nr. 7.

Relief verweile. Der Hirsch ist sehr geschickt in Seitenansicht gegeben und wendet den Kopf zurück nach der Schale, zweifellos mit Bezug auf Ps. 42, 2. Man vergleiche damit die ähnliche Darstellung auf der Rückseite des bedeutendsten ravennatischen Sarkophages (Pignattorum) demjenigen mit Verkündigung und Heimsuchung beim Dantegrabe (1) und wird erkennen, dass der Tierkörper in der Berliner Tafel ungemein viel lebendiger und freier durchmodelliert ist. Wenn nun schon der Sarkophag zu den ältesten Werken der Skulptur in Ravenna, dem Anfang des V. Jhdt. (Kraus Geschichte I S. 188) von anderen gar dem III. Jhdt. zugezählt wird (Riegl, spätrömische Kunstindustrie S. 102), so muss die Berliner Platte mindestens eben so alt sein. Der obere Teil wird seitlich durch zwei Akanthusblätter eingeleitet, deren Schnitt zusammen mit der wie vom Winde umgelegten Krone ein charakteristisches Merkmal der kleinasiatisch-frühbyzantinischen Kunst ist (2). Darüber erscheint nochmals ein

8. Berlin, Kgl. Museen, Relief aus Venedig.

(1) Photographie von Ricci 341.

(2) Orient oder Rom S. 56. Die vom Winde umgelegten Blätter schon an der Basilika von Aladscha Kisle (Kleinasien, ein Neuland S. 471) und an Kalat Si'man (Vogüé pl. 146).

mit zwei gegenständigen Pfauen. Das Ganze schliesst mit einem Dreieck, bei dem zu fragen sein wird, ob ihm lediglich dekorative Bedeutung zukommt.

Mit diesem Stück sind wir bis in die Zeit zwischen Konstantin und Justinian gelangt und wenden uns nun der Frage zu, woher kommt denn überhaupt der Pinienzapfen als Wasserspeier in die christliche Kunst?

9. Venedig, S. Marco: Relief.

Ich möchte dabei ausgehen von einer Platte an der Aussenwand des Tesoro von S. Marco (Abb. 9) darstellend eine Vase, aus der zu Seiten eines langgestielten Pinienzapfens Weinranken emporwachsen und den Raum über zwei Greifen füllen, die in Wappenstellung zu Seiten der Vase erscheinen. Die Platte hat manches Fremdartige, so besonders die fast gotisch stilisierten Blätter, auf denen die Greifen stehen. Falls daher das Relief auch in Venedig ergänzt oder zurecht gearbeitet sein mag (1), so geht es doch auf einen alten Typus zurück, wie der Vergleich mit einer ähnlichen Platte an dem Kirk Tscheschme genannten Brunnen in

(1) Venturi, *Storia* II p. 573 (fig. 401) schreibt sie dem Trecento zu.

Konstantinopel beweist (Abb. 10) (1). Das Relief ist noch roher gearbeitet und zeigt zwei Pfauen zu Seiten des Pinienzapfens und unter den Zweigen. Letztere haben im Blattwerk schematische Palmettenform, sind aber im Schnitt durchaus verwandt den Eckpalmetten, die man in der venetianischen Platte oben sieht. Dieses Relief von S. Marco nun scheint mir ursprünglich als Beute aus derselben Gegend herübergebracht, aus der auch die benachbart

10. Konstantinopel: Relief der Kirk Tscheschme.

aufgestellten Pfeiler von Acre (2) und die beiden Porphyrgruppen (3) stammen: aus Syrien. Möglich auch, dass sie in Byzanz nach einem syrischen Muster gearbeitet ist. Ihre Motive berühren sich jedenfalls derart mit Meisterwerken aus antiochenischen Ateliers — denen sie freilich in der Ausführung sehr nachstehen, — dass daran nicht gut gezweifelt werden kann. Hauptbeispiel sind die Maximianskathedra und eben die Pfeiler von Acre. Motive wie die Vase mit daraus emporrankenden Weinzweigen sind syrischen Ur-

(1) Damit sind auch zu vergleichen einige Reliefs an der alten Metropolis zu Athen. Gute Abbildungen bei Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda* I p. 203 f.

(2) Vgl. *Oriens christianus* II S. 423 f.

(3) Beiträge zur alten Geschichte II S. 105 f.

sprunges (1). Dafür liegt, wie für so unzählige Fragen der Uebergangszeit von der hellenistischen zur muhammedanischen Kunst des Orients, jetzt als unumstösslicher Beweis die grosse Monumentalfassade von Meschetta vor, deren würdige Publication durch Brünnow unmittelbar bevorsteht. Ich werde im zweiten Bande von Brünnows Reisewerk und im Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen 1904 näher auf diesen Markstein in der Entwicklung der bildenden Kunst einzugehen haben. Hier sei nur gesagt, dass auch an der Meschetta-Fassade neben vielen anderen Motiven jenes der Greifen zu Seiten der Vase, aus der die Weinranke entspringt, typisch vorkommt. Darüber liegt dort eine grosse Schmuckrosette. In den Zwickel zwischen dieser und die Rankenstiele hat der Bildhauer statt des langgestielten Pinienzapfens eine Weintraube d. h. ein Motiv gelegt, das diesem in der Form sehr nahe kommt. Weintraube, Pinienzapfen und Granatapfel aber sind jene symbolischen Motive, die vom alten Orient her über Syrien in die hellenistische, christliche, byzantinische und abendländische Kunst eingedrungen sind. Ich trete dafür hier mit Rücksicht auf den Pinienzapfen den Beweis an. (2).

Dass die Pinie nicht in Italien und ebensowenig in Griechen-

(1) Sehr merkwürdig ist eine Tafel im Museum des böotischen Theben; neben einer Scene des orientalischen Thierkampfes, einem Adler, der eine Ente überfällt, erscheint ein kleiner Pinienbrunnen.

(2) Aus Syrien selbst sind mir bis jetzt Belege für die Verwendung des Pinienzapfens reichlicher nicht bekannt geworden. Ich verweise jedoch auf die Fenstertafel des Hauran, die Vogüé pl. 13 veröffentlicht hat. Hier seien noch einige Belege für die Verwendung des Pinienzapfens erwähnt, die ich oben nicht vorbringen konnte. So die zahlreichen Nadeln aus Bein, die ich in Alexandria für das Kaiser-Friedrich-Museum (Inv. 608-616) erwarb und ähnliche Nadeln mit Pinienzapfenkrönung im Mainzer Museum. — Mit den vom Orient ausgehenden Anregungen für die Entstehung der byzantinischen Kapitellformen kam auch der Pinienzapfen als beliebte Ecklösung in einen bestimmten Typus kleiner Kämpferkapitelle: Hauptbeispiele an den Kiblasäulen der Jbn Tulun zu Kairo und der Moschee in Kairuan. Andere in Topschilar, der Studioskirche zu Konstantinopel u. s. w. Vom Orient aus drang der Pinienzapfen auch in das Ornament von Hellas im Mittelalter, wie zwei Architrave im Kentrikon-Museum zu Athen beweisen. Einen habe ich *Δελτίον τῆς ἱστορ. καὶ ἐθνολ. ἑταιρείας* 1890 *Πιν. Α.* abgebildet, der andere mit mehreren Engeln ist noch unpubliziert. — Im Orient selbst hat sich der Pinienzapfen in der Teppichornamentik erhalten. Vgl. Karabacek, Susandschird S. 155. f.

land heimisch ist, hat schon V. Hehn erkannt. Mich wundert, dass er nicht zugleich auf das Ursprungsland verwiesen hat. Die Pinie gehört zusammen mit der Palme und der Weinrebe zum typischen Bestande der assyrischen Landschaft (1). Der Pinienzapfen spielt in der assyrischen Ornamentik eine wesentliche Rolle (2). Dass er auch symbolische Bedeutung hatte, belegt einmal seine Verbindung mit dem Lebensbaum (3), dann dass er in der Hand der Genien und Könige vorkommt (4). Den Versuch einer Deutung hat Bonavia (5) gemacht. Er geht davon aus, dass die geflügelten Genien öfter neben dem Pinienconus auch einen Eimer halten (6). « *Thinking over the matter, it struck me that the metal bucket was intended to mean a vessel containing holy water, and the cone a fir or cedar cone used as an « aspergillum »; so that the sprinkling of holy water round their date trees, round the person of their King, at the entrance of temples, palaces, etc., may have been meant as protection from the evil eye, evil spirits, and other demons of that sort; and as it was a spiritual protection, the figure was always shown winged* ».

Ich erinnere hier im Vorübergehen daran, dass der geflügelte Michael als Thorwächter (7) und der Weihbrunnen unserer Kirchen zusammen noch merkwürdig an diese Deutung anklingen.

Im Uebrigen kommen wir der Deutung des Pinienzapfens als Wasserspeier näher, wenn wir beobachten, was davon durch Vermittelung der Perser in die späthellenistische Kunst durchgeträufelt ist. Der Pinienzapfen ist ein bezeichnendes Symbol des Mithrascultes (8). Ich kann jedoch Cumont nicht beistimmen, wenn

(1) Kulturpflanzen und Haustiere 4. Aufl. S. 244.

(2) Vgl. Layard, *The Monuments of Nineveh*; Perrot et Chipiez, Hist. II 201, 316, 321, pl. XIII und sonst.

(3) Rawlinson, *Ancient Monarchies* II p. 7. Perrot et Chipiez, *Hist.* II p. 7. 566, 777 f. und sonst häufig, bes. bei Layard. Jüngere Beispiele z. B. am Dom von Murano vgl. Rahtgens, S. Donato zu Murano S. 65. Seesselberg, Die frühmittelalterliche Kunst der germ. Völker S. 9 f. und sonst.

(4) Perrot et Chipiez II p. 318.

(5) *The sacred trees of Assyria, Transactions of the ninth int. congress of orientalists* II (1893) p. 248 f., bes. p. 257.

(6) Vgl. Bezold, Ninive und Babylon Abb. 70.

(7) Vgl. meinen Beitrag zu Ilg, kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn S. 89.

(8) Vgl. Cumont, *Textes et monuments figurés* S. 216 Anm. 6.

er sagt (1) erst die Magier Kleinasiens schienen den mystischen Baum durch die Pinie ersetzt zu haben, die in den phrygischen Culten dem Man und Attis geweiht war. Der Pinienzapfen muss, wie gezeigt, als altassyrisch-persisches Symbol gelten. Für uns ist von Bedeutung, dass er in den späten Kulten des Mithras und Attis das Symbol der Fruchtbarkeit ist (2).

Damit ist auch eine Handhabe zur Deutung des Pinienzapfens in christlicher Zeit gegeben. Jetzt verstehen wir, warum noch der Brunnen im Sigma des Theophilos (oben S. 191) die *μυστικὴ φιαλή* hiess: es ist die Tradition des alten Orients, die hier durchschlägt. Die Lösung des Geheimnisses gab der Brunnen im Osten desselben Sigmas, wo das Becken Pistazien, Mandeln und Piniennüsse darbot, während das alte Symbol der Fruchtbarkeit, der Pinienzapfen selbst Gewürzwein spendete (3). Im christlichen Sinne umgedeutet führt uns am deutlichsten das Berliner Relief den Pinienzapfen vor: er ist Christus und seine Lehre: « Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele Gott zu Dir ». Als Symbol der Befruchtung durch den göttlichen Geist, zum Leben in Gott, erscheint der mystische Brunnen auch noch in den auf hellenistisch-orientalische Typen zurückgehenden Miniaturen der mittel-byzantinischen Oktateuche. So sieht man in dem Oktateuch von Smyrna fol. 106 und dementsprechend wol auch in den vatikanischen Exemplaren (4) *Βεσελεὼλ κατασκευασμὸν τὴν τῶν θυμιαμάτων σύνθεσιν* mit Bezug auf Exod. 31, 2 f: « Siehe, ich habe mit Namen berufen Bezaleel ... und habe ihn erfüllet mit dem Geist Gottes, mit Weisheit und Verstand und Erkenntnis und mit allerlei Werk » ... Man sieht in der entsprechenden Miniatur den mystischen Brunnen aufgerichtet: auf vier Stufen ein Schaft mit einer Schale, aus der aus hoher Röhre der Pinienzapfen

(1) A. a. O. II S. 196.

(2) Ebenda II S. 83 und 196. Pauly-Wissowa II S. 2247 f.

(3) Ich erinnere daran, dass der Pinienzapfen auch schon den Thyrsos schmückt. Merkwürdig ist, dass er in der Hand des Aeskulap auf dem Beinkästchen aus Sitten, jetzt im Zürcher Museum erscheint. Vgl. darüber Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alterthumskunde 1857 S. 33 f. Wieseler, Denkmäler d. alten Kunst II, 61. — Ueber eine Votivhand in Bronze mit einem Pinienzapfen (?) vgl. Arch. epigr. Mitt. II (1878) S. 57 f., Taf. III, 3/4.

(4) Ich habe das nicht nachgeprüft.

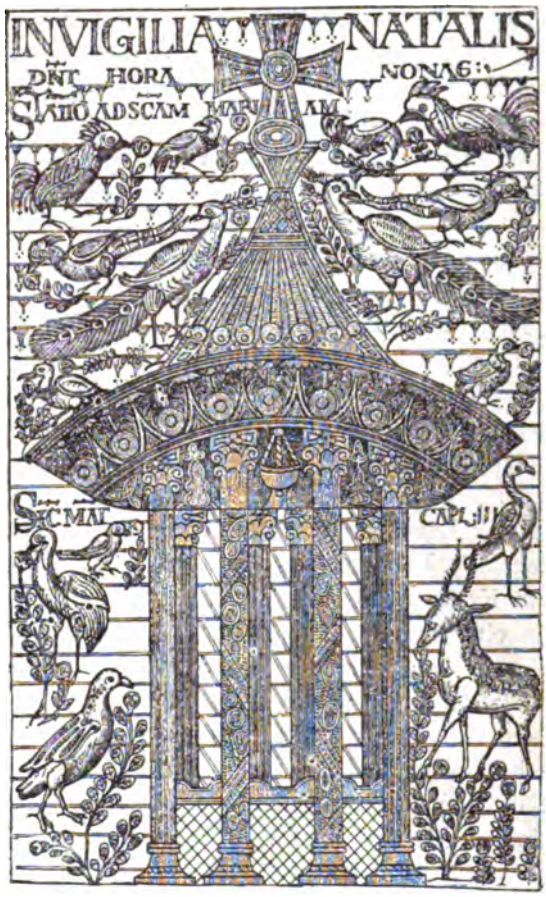
hervorwächst, nach allen Seiten Strahlen entsendend, an denen sich zwei seitlich stehende Männer die Hände waschen. Darunter erscheinen Männer, die sich bereits « allerlei Werk » zugewendet haben; der eine stampft, der andere kocht.

Der mystische Brunnen ist auch in unsere abendländische Kunst übergegangen. Wir nennen ihn da den Lebensbrunnen. So unerwartet es auch sein mag: gerade diese abendländischen Darstellungen geben den zwingenden Beweis dafür, dass das Motiv syrischen Ursprunges ist. Die Erklärung ist für den, der mein « Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte » gelesen hat, sehr einfach: die Wurzeln unserer romanischen Kunst liegen eben nicht in Rom oder Byzanz, sondern im eigentlichen Orient. Nur so ist die grosse Manigfaltigkeit der « romanischen » Formen gleich bei ihrem ersten Auftreten und ihre Uebereinstimmung mit syrischen, aegyptischen und centralkleinasiatischen Denkmälern zu verstehen. Nur so auch die Thatsache, dass wir den syrischen Bilder-Cyclus des Etschmiadsin-Evangeliars in der bedeutendsten karolingischen Miniaturenhandschrift, dem Pariser Godescalc-Evangeliar wiederfinden: die vier Evangelisten, den thronenden Christus und den Lebensbrunnen (1). Letzteren zeigt Abb. 11. Wir sehen einen Rundtempel, vom Kreuz gekrönt und durch Gitter geschlossen. Im Inneren hängt eine Ampel; es fehlt nur die Hauptsache: der Brunnen. Dass er in dem führenden Typus zu ergänzen ist, beweisen die beiden Darstellungen des Lebensbrunnens im Soissons-Evangeliar (2). Dort steht inmitten des Tempels eine sechsseitige Fontäne. Wie bei Godescalc dieses wesentliche Requisit fehlt, so liess der Maler des Soissons-Evangeliars — leichter verzeihlich — den Pinienzapfen am Mundstück des Springbrunnens weg. Man kann fragen, ob das, wie bei dem Restaurator des Springbrunnens im Theodora-Mosaik von S. Vitale, auf eine aus Unkenntnis entspringende Nachlässigkeit zurückzuführen ist oder ob auch schon die syrische Vorlage den Pinienzapfen nicht mehr hatte. Es ist ein wahres Wunder, dass wenigstens noch ein syrisch-armenisches Original dieser Gruppe, eben das Etschmiadsin Evangeliar erhalten

(1) Vgl. darüber meine Byz. Denkmäler I S. 58 f.

(2) Abbildungen sehr häufig, so bei Bastard, Labarte, Leitschuh, Geschichte der Karolingischen Malerei S. 256, Kraus Gesch. II S. 70.

blieb (1). Darin erscheint das *tempietto* (Abb. 12) auch schon, wie bei Godescalc, ohne den Brunnen. Umsomehr kann also in der



11. Paris, Louvre: Miniatur des Godescalc-Evangeliars.

Vorlage des Soissons-Evangeliars der Pinienzapfen gefehlt haben. Dass er ohne weiteres zu ergänzen ist, ergeben die S. 185. 189 ab-

(1) Im J. 1895 fand ich noch ein zweites Exemplar dieses Typus in einem armenischen Evangeliar des Patriarchats von S. Jakob in Jerusalem. Es ist angeblich im J. 51 d. i. 602 geschrieben, was sicher nicht richtig ist. Das *tempietto* ist keine directe Copie desjenigen von Etschmiadsin, denn es hat z. B. die Säulen doppelt wie die karolingischen Miniaturen.

gebildeten Parallelen aus dem Pariser Evangeliar 64, wo ja der Lebensbrunnen wie im Soissons-Evangeliar, aber ohne das *tempietto* gegeben ist. In derselben Art, als Krönung einer Leiste erscheint auch die zweite Darstellung des Lebensbrunnens im Soissons-Evangeliar fol. 11^{r}. Vor allem aber gehören hierher die Analogien in

12. Etschmiadsin, Evangeliar: Miniatur.

dem Evangeliar von Parma, die ja den abendländischen Lebensbrunnen zum Teil völlig genau wiedergeben.

Warum müssen nun die karolingischen Miniaturen Copien syrischer Originale sein? Weil gerade das, was bei einem Vergleich der beiden *tempietti* in Etschmiadsin und bei Godescalc von letzterem dazu gethan erscheint, die Tiere mit ihren Zweigen, den Stempel des Syrischen so zweifellos an der Stirne tragen, dass da-

rüber kein Wort zu verlieren ist (1). Und hellenistisch-orientalisch sind vor allem auch die Tiere im Soissons-Evangeliar mit ihren Glocken um den Hals (2). Dass sie nicht trinken, bei Godescalc vielmehr aus seiner Vorlage, syrischen Canonesarkaden zusammengestellt sind, und im Soissons-Evangeliar voller Respect dastehen, erklärt sich daraus, dass man den mystischen Brunnen nicht mehr verstand, ihn wie die Beischrift Godescalc's » SIC MAT CAPL III « beweist, für ein Baptisterium hielt.

Der Pinienzapfen galt von Alters her als Symbol der Fruchtbarkeit, im christlichen Sinne der Erleuchtung, des Lebens in Gott. Kann er diese Bedeutung auch in den Atrien der Kirchen gehabt haben? Ausser den Belegen seines Vorkommens in der Nea zu Konstantinopel und in der Peterskirche (3) kenne ich noch ein orientalisches Beispiel, das vielleicht für seine Anbringung in einem Atrium spricht. Im Sulu-Monastir zu Konstantinopel fand ich 1889 einen etwa 1 m. hohen Pinienzapfen aus Granit. Spricht schon Material und Grösse für monumentale Verwendung, so entscheidet in meinem Sinne vor allem, dass er durchlöchert war (4). Es ist also nicht unmöglich, dass dieses Symbol öfter, als sich heute nachweisen lässt, in den Atrien der hellenistisch-christlichen Basiliken verwendet wurde. Eusebius nennt diese Brunnen, « *ἱερῶν καθαρσίων σύμβολον* » (5). Die Darstellung in den Oktateuchen (oben S. 198) würde dafür sprechen, dass diejenigen, die sich mit dem mystischen, aus dem Pinienzapfen niederfallenden Wasser die Hände wuschen, auch als zugänglich für die Erleuchtung galten. Und nur in diesem Sinne, als Symbol des Lebens in Christus, ist wohl auch der mystische bezw. Lebensbrunnen am Anfange der Evangeliare zu verstehen. Er steht dort in einer Reihe mit Chri-

(1) Vgl. Byzant. Denkmäler I S. 60 f. und Zeitschrift des Deutschen Palästina Vereines XXIV S. 149 f.

(2) Vgl. darüber meinen Theil des *Catalogue gén. du Musée du Caire* Nr. 7320. Ferner eine Hdschr. in der Metamorphosis-Kirche des Pantokratorklosters auf dem Athos. In den Canones erscheint da u. a. auch die Giraffe mit der Glocke um den Hals. Das Motiv ist allgemein hellenistisch geworden, wie seine Anwendung im vatikanischen Vergil 3225 (Agincourt pl. XXV, P. Ehrle *pict.* 44) bezeugt.

(3) Und in S. Apollinare nuovo in Ravenna unten.

(4) Ueber die Geschichte des Ortes vgl. Orient oder Rom S. 42 f.

(5) Hist. eccl. X, 4,40. Holtzinger, Die altchristliche Architektur S. 14.

stus selbst und den Evangelisten. Möglich dass diese Darstellungen sich anlehnten an die Form der Brunnen in den Kirchenatrien und man die Tiere in der symbolischen Art des Orients direct statt der Menschen setzte, die man täglich an diese Brunnen herantreten und sich reinigen sah. Das Waschen der Hände mit dem aus dem Pinienzapfen spritzenden Wasser bedeutet im Oktateuch von Smyrna Erleuchtung. Auf fol. 10^{v} des Evangeliars von Parma sitzt der Pinienzapfen als Wasserspeier auf dem Kreuz auf. Damit wäre seine Deutung im gleichen Sinne unzweideutig gegeben. Wenn fol. 11^{v} derselben Handschrift das Kreuz statt des Brunnens überhaupt gesetzt erscheint, so ist die Identität beider ausser allem Zweifel. Die Umprägung des alten Symbols der Fruchtbarkeit in diesem christlichen Sinne dürfte in Syrien erfolgt sein.

Dafür dass man auch im Abendlande Pinienzapfen als Wasserspeier in den Atrien der Kirchen aufstellte, liegt ein Beweis nicht nur in der vatikanischen Pigna vor. Wenn Hülsen Recht hat, wäre diese erst vor der Mitte des XII. Jhdts. in den Vorhof von Alt-S. Peter gekommen. Zwar könnte man voraussetzen, dass dies eben desshalb geschah, weil man gewohnt war, einen Pinienzapfen an dieser Stelle zu sehen und der ältere vielleicht zu Grunde gegangen war. Ein Beweis würde aber doch erwünscht sein. Wenn auch Hülsen nachwies, dass ein solcher für S. Peter nicht erbracht werden kann und sich für Italien, scheint es, sonst keine Parallelen finden ([1]), so ist der Beleg doch am andern Pole der abendländischen Christenheit, in der Palastkapelle der Residenz des römischen Kaisers, in Aachen erhalten. Dort steht in der Vorhalle des Münsters, gegenüber einer Bärin ([2]) antiken Ursprunges, ein Pinienzapfen aus Bronze wie der vatikanische, nur kleiner ([3]). Merkwürdig ist, dass sich auch in Aachen fast genau die gleichen Legenden bilden, die in Rom vorliegen. Wie die Pigna vom Dache des Pantheons, so soll die Aachener Bronze nach Reber von der Kuppel des Münsters stammen ([4]). Dass das unrichtig ist, kann wenigstens für das Aachner Exemplar unzweifelhaft nachgewiesen

([1]) Ausser etwa in S. Apollinare nuovo.

([2]) Keine Wölfin, wie die Localtradition deutet. Vgl. darüber meine Schrift Der Dom zu Aachen, Einleitung S. 2 f.

([3]) Die Basis war quadratisch, 0,615 m. Seitenlänge, Höhe 0,90.

([4]) Abh. d. hist. Cl. der bayer. Akad. d. Wiss. XXII (1893) S. 205.

werden. Hier ist der Pinienzapfen in einem Stück gegossen mit einem niedrigen Untersatz, auf dem man heute noch zwei Verse

13. Aachen, Dom: Pinienzapfen in Bronze.

sieht, während zwei andere verloren sind, einer jedoch in einer älteren Copie vorliegt (1).

† *Dant orbi latices quaeque incrementa gerentes* †
[*Phison auriferis, Gehon sed mitior undis*]
† *Fertilis Eufrates velox ut missile Tygris* †
† *Auctori grates canit Oudalrich pius abbas* †

Schon diese Verse lassen keinen Zweifel an der ursprünglichen Bestimmung des Zapfens; ebensowenig gestatten eine Deutung des-

(1) Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XXVII (1859) 101 f. Vgl. auch Fr. Bock, Karls d. Gr. Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze I (1856) S. 77 f.

selben als Krönung des Mausoleums Karls des Gr. die vier Flussgötter die über den Ecken des Basisquadrates reitend dargestellt waren auf Krügen, aus denen grössere Wasserstrahlen flossen. Die Inschrift bezieht sich in erster Linie auf diese leider fast zerstörten Personificationen; von einer sieht man noch den Unterkörper, von anderen die auf den Krügen liegenden Händen. Wer der Abt Udalrich war, der in dem letzten Verse genannt ist, weiss man nicht; doch wird der Guss wol mit Recht dem XI. Jhdt. zugewiesen (1).

Für uns ist zweierlei von Wert. Erstens dass auch in Aachen ein Pinienzapfen als Wasserspeier Verwendung fand (2). Die neueren Ausgrabungen haben die Localtradition, dass ein Atrium und ein Kantharus da war und der Zapfen von diesem Kantharus stamme, bestätigt (3). Zweitens dass er dort flankiert war von den vier Paradiesesflüssen, wodurch für ihn selbst die Deutung auf den Baum des Lebens nahegelegt wird. In der alexandrinischen Chronik des V. Jhdt., deren lateinische Uebersetzung uns im Barbarus des Scaliger vorliegt (4), war fol. 14 eine Miniatur zu sehen, deren Beischrift « *arbor vitae fluens aquas* » sich als späthellenistischer Beleg für eine ähnliche Darstellung verwerten liesse. Die Deutung, die sich in Aachen für die Pinie bezw. den Zapfen ergiebt, ist eine ähnliche, wie ich sie oben aus dem Mithrasculte erschloss. Wir werden in mancher der eingangs vorgeführten Darstellungen die vier dem Pinienzapfen entströmenden Strahlen vielleicht auf die Paradiesesflüsse deuten dürfen (5).

(1) Näheres in meiner Schrift Der Dom zu Aachen S. 18.

(2) Auf ein zweites Beispiel im Norden macht uns Chr. Blinkenberg aufmerksam. Es ist in Avenches (Aventicum) gefunden und in den Mitt. der antiq. Ges. in Zürich XVI Abt. I Heft IV Taf. 18 S. 47 abgebildet (mir nicht zugänglich). Dunant, *Guide illustrée du musée d'Avenches* (Genève 1900) p. 70 n. 1269 *a-c* erwähnt ein zweites Exemplar. — Die Angaben erinnern mich entfernt an jene Gruppe von Bronzen die ich Jahreshefte des oesterr. arch. Instituts IV (1901) S. 200 f. behandelt habe. Vgl. dazu Der Dom zu Aachen S. 56.

(3) Vgl. Quix, Hist. Beschreibung der Münsterkirche S. 24 und über einen neuerdings gefundenen Kanal, der das Atrium kreuzt, Rhoen, Zeitschrift des Aachener Geschichts-Vereines VIII (1886) S. 61.

(4) *Eusebii chronicorum libri duo* ed. A. Schoene p. 190.

(5) Darauf hat mich schon Herr Prof. Petersen bei Durchsicht meines Aufsatzes freundlich aufmerksam gemacht. Erst nachträglich fand ich die Bestätigung in Aachen.

Ich habe nun im Ganzen drei freiplastische Pinienzapfen nachweisen können: zwei in Bronze in Rom und Aachen, einen in Stein im Sulu Monastir in Konstantinopel (1). Alle drei zeigen die einzelnen Spitzen des Zapfens durchbohrt für das Ausspeien des Wassers. Sollten diese Löcher wirklich, wie man annimmt, bei der vatikanischen Pigna erst nachträglich angebracht worden sein? Sollte der Zapfen nicht vielmehr von vornherein von C. Cincius Salvius, seinem Verfertiger, als Wasserspeier geschaffen sein? (2) Die Untersuchung hat gezeigt, dass die Verwendung solcher Pinienzapfen nicht erst von den Christen aufgebracht wurde, sondern altorientalischen Ursprunges ist. Ist es nicht bezeichnend, dass Hülsen einen bezw. zwei solche Brunnen im römischen Stadtplan gerade beim Serapeum nachweisen konnte? Auch für Aachen ist die hellenistische Tradition wahrscheinlicher als römische Vermittelung (3). Nach meiner Ueberzeugung wird es in Rom sehr viele Pinienzapfen, sei es auf Brunnen, sei als Krönungen von Grabrotunden u. dgl. gegeben haben. Die alten Localschriftsteller sprechen immer nur von der einen Pigna, die sich heute im Vatican befindet. Woher ihre Angabe stammt, dass diese Pigna einst die Spitze des Pantheons gekrönt habe, wissen wir nicht. Die Löcher sprechen jedenfalls dafür, dass auch dieser Pinienzapfen einst als Wasserspeier gedient hat.

Graz.

JOSEF STRZYGOWSKI.

(1) Ein vierter, ebenfalls in Stein, steht auf einer Säule im Vorhof von S. Apollinare nuovo zu Ravenna an der Stelle des Atriums etwa, wo einst der Kantharus gestanden haben könnte.

(2) Vgl. Petersen, Vaticanischer Katalog I S. 897.

(3) Vgl. mein Kleinasien S. 130 f. und die neue Schrift Der Dom zu Aachen, *passim*.

IKONOGRAPHISCHE STUDIEN.

(S. Röm. Mitth. XIV, 1899, S. 81).

XVa. Alexander.

Seit seiner Jugend hat Lysipp Alexander den Grossen in vielen Werken abgebildet: *fecit et Alexandrum Magnum multis operibus a pueritia eius orsus*, sagt Plinius (1) und wir dürfen erwarten, mehr als ein einziges dieser Werke in Repliken kennen zu lernen.

In den letzten Jahren sind denn auch, ausser einer Reiterstatuette aus Pompei, drei verschiedene Darstellungen Alexanders von drei verschiedenen Seiten als mehr oder weniger getreue Wiederholungen von Werken Lysipps nachgewiesen worden. Darin liegt keinerlei Schwierigkeit, im Gegentheil, man wird eher noch mehr andere erwarten dürfen.

Aber es ist Pflicht in besonnener Weise vorzugehen bei der Identifizierung dieser Werke mit denjenigen wovon unsere Nachrichten sprechen. Und das ist keineswegs immer geschehen.

Alle jene drei von Winter (2) Murray (3) und Wulff (4) nachgewiesenen Alexanderstatuetten haben eine Lanze, und selbstverständlich hat jeder die seinige als den lysippischen Alexander mit der Lanze in Anspruch genommen. Winter hat es weiter dabei gelassen, Murray hat schon richtig das Epigramm auf das von ihm entdeckte Motiv bezogen, leider aber auch auf andere Epigramme verwiesen. Wulff bezieht unbedenklich die sämtlichen Stellen die

(1) *N. h.* XXXIV, 63.
(2) Arch. Anz. 1895 S. 163.
(3) *The Portfolio* n. 36 (April 1898); *Greek Bronzes* S. 87.
(4) Alexander mit der Lanze, 1898.

man bei Overbeck (1) zusammengestellt findet, und denen er noch eine weitere hinzugefügt hat, auf die Statuette des Herrn von Nelidow. Angenommen, dass dieses Werk wirklich antik ist, was ich,

Fig. 1.

ohne dasselbe gesehen zu haben, nicht zu bestreiten wage, so wird das Urbild allerdings wohl von Lysipp sein müssen: das möchte ich Wulff wegen der Uebereinstimmung der Bronze des Thermenmu-

(1) Schriftquellen 1479-1484.

seums zugestehen. Sonst hätte ich allerdings das Original lieber in eine spätere Zeit gesetzt, in die Nachblüthe der Lysippischen Schule, die den sterbenden Gallier vom Capitol und den Gallier der sein Weib tötet hat entstehen sehen. Dort passen die eckigen Bewegungen. Ich will aber nicht bestreiten, dass diese Formen, die zu den fliessenden Linien des Lysipp passen wie ein Werk des Verrocchio zu denen des Donatello, trotzdem aus der Werkstatt Lysipps, unter seinem Namen hervorgegangen sein können.

Auf keinen Fall aber gehen die beiden bekannten Epigramme auf dieses Werk. Mit Recht hat, wie gesagt, Murray auf seine Statuette das eine bezogen. Der aufgestützte Fuss bedeutet die Herrschaft über die Erde, der Blick wendet sich zum Himmel, wie es Plutarch (1) und Tzetzes (2) berichten und das Epigramm voraussetzt. Ich wiederhole es hier:

αὐδασοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος εἰς Δία λεύσσων
γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι, Ζεῦ, σύ δ' Ὄλυμπον ἔχε.

Das Original der englischen Statuette war eine offizielle Statue des Königs, mit Diadem, Lanze und Panzer. Dieser entspricht in manchen Dingen demjenigen den Alexander in der Reiterstatuette trägt. Nicht nur die lang herab hängenden Lederriemen verweisen auf dieselbe Mode, auch das Band das er als Gürtel umgebunden hat, und dessen Schleifen seitwärts durchgezogen sind, ist beinahe identisch.

Ikonographisch freilich ist die zwei Fuss hohe Statuette, eine Brittannische Arbeit, mit Silber und Schmelz eingelegt, zu Barking Hall, Suffolk gefunden, wertlos; so sehr, dass man zweifeln kann ob Alexander selber dargestellt ist oder vielleicht ein anderer König in seiner Gestalt. Ich möchte allerdings glauben, dass der Verfertiger Alexander darzustellen beabsichtigte und zwar den kurzgelockten der Babylonischen Zeit (3), aber jedenfalls bleibt sich das für die Beurteilung des Motivs gleich. Ein frei schaffender Künstler war dieser Britte nicht.

Wenn man also angesichts dieses Werkes erst verstehen lernt

(1) Plut. *de Alexandr. M. seu virt. seu fort.* II, 2.
(2) *Chil.* XI, 100.
(3) Diese Mitteilungen 1899 Bd. XIV S. 85 ff.

wie Archelaos oder Asklepiades zu dem Gedanken jenes Epigramms gekommen ist, so passt darauf keineswegs auch das Epigramm des Poseidippos (1):

Λύσιππε πλάστα Σικυώνιε, θαρσαλέῃ χείρ
δάϊε τεχνῖτα, πῦρ τοι ὁ χαλκὸς ὁρῇ
ὃν κατ' Ἀλέξανδρου μορφᾶς χέες· οὐκέτι μεμπτοὶ
Πέρσαι· συγγνώμῃ βουσὶ λέοντα φυγεῖν.

Die letzten Worte « verzeihlich ist es der Herde vor dem Löwen zu fliehen » lernt man erst recht verstehen, wenn man die Statuette der Bibliothèque nationale, die Winter auf Lysipp bezogen hat, betrachtet. *Τὸ λεοντῶδες* (2) Alexanders ist dort nicht allein im Kopfe mit der Löwenmähne ausgeprägt, sondern im ganzen majestätischen Gang, ja sogar in dem Seitabwärts-Wenden des Kopfes.

Wie er dort ganz unbeschützt, ohne Helm und ohne Panzer, nur mit der Lanze bewaffnet, mit grossen Schritten sich nähert, erinnert er an Achill, der nach dem Fall des Patroklos durch seine Erscheinung allein die Trojaner in die Flucht treibt (3).

Hat auch Lysipp dabei an Achill gedacht? Man möchte es fast glauben wenn man sich an die grosse Verehrung (4) des Alexander für seinen angeblichen Ahnen (5) erinnert und bedenkt, dass es doch einen Grund geben muss, warum eine menschliche Statue in heroischem Kostüm gerade *statua Achillea* hiess. Er kann den Alexander als Achill dargestellt oder aber in dem Motiv sich ganz an eine berühmte Statue des Achill angelehnt haben. Jedenfalls beweisen die Reiterstatuette und die Bronze des British Museum, dass die Nacktheit noch keineswegs selbstverständlich ist für die Königsstatue.

Vergeblich wird man hier vielleicht erwartet haben die Bronzestatue aus München (6) oder die Statuette aus Parma (7) herange-

(1) Anth. Gr. II, 50, 14 (Planud. IV, 119); Himer. *orat.* XIV 14.
(2) Plutarch. *de fortuna Alexandri* II, 335.
(3) *Il.* XVIII, 202 ff.
(4) Plut. Alexander 5, 8.
(5) Curt. IV, 6, 29.
(6) Arndt. Gr. und R. Porträts 188. 189; De Ujfalvy, *le type physique d'Alexandre le Grand*, S. 51.
(7) Arndt Einzelverkauf 73; de Ujfalvy a. a. O. S. 121.

zogen zu finden. Aber die kleinlichen Züge der ersteren haben nichts gemein mit dem grossen Eroberer der Welt, und in der interessanten Statuette zu Parma meine ich bestimmt eine andere Persönlichkeit zu erkennen (1).

XIVb. Alexander mit Ammonshörnern.

In den « Griechischen und römischen Porträts » hat Arndt unter n. 489 und 490, mit der Bezeichnung « unbekannter Diadoche » einen Kopf aus dem Vatican aufgenommen, mit dem ich mich vielfach gequält habe, bevor ich zur Erkenntnis der Wahrheit gekommen bin.

Allerdings hat mich die Vorderansicht, Taf. 489, sofort überzeugt, dass kleine Stierhörner, wie Helbig (2) und Arndt sich in den im Kopf befindlichen Löchern denken, keineswegs ausreichen um diese Partie zu einem einheitlichen und geschlossenen Ganzen zu gestalten.

Offenbar sind die Locken so auf der Stirne aufgerichtet, dass sie an beiden Seiten eine ziemlich breite Umrahmung verlangen und ist der Kopf an den Schläfen so kahl, dass auch dort eine Ausfüllung sehr not thut.

Ich habe zunächst an Flügel gedacht und meinte nach der Photographie auch wohl Antiochos Theos erwarten zu dürfen, so dass ich den Entschluss fasste, ihm Flügel anzupassen.

Als ich aber den Abguss erhielt, war ich zunächst sehr enttäuscht, indem sich ergab, dass dem Diadem die Schleifen fehlen, die der bezeichnende Teil des Königsdiadems sind. Auch schien mir die Bildung des Kopfes nicht individuell genug für ein Königsporträt aus der Mitte des dritten Jahrhunderts.

Trotzdem habe ich, mit Hülfe eines jungen sehr talentvollen Bildhauers, die Probe gemacht, die Lücken in der Gesamtwirkung

(1) Dieser Aufsatz war seit mindestens einem Jahre fertig, als mir die akademische Abhandlung Theodor Schreibers: Studien über das Bildniss Alexanders des Grossen zur Kenntnis kam. Den Aufsatz in polemischem Sinne umzugestalten sehe ich keine Veranlassung, besonders da ich diesem Gelehrten gegenüber mit einer ausführlichen Erörterung prinzipieller Fragen anfangen müsste.

(2) Führer I n. 255.

des Kopfes mit Flügeln auszufüllen. Es ergab sich aber alsbald. dass Flügel nicht passen wollten und die Einbettungen in dem Haar auf nichts als Ammonshörner hinwiesen. Ich selbst habe dem Kopfe dann zwei Ammonshörner anmodelliert, wobei es mir nicht auf die feinere Ausführung, sondern nur auf den richtigen Verlauf ankam. Ich habe mich dabei mehr von dem Ammonskopfe der

Fig. 2.

Doppelherme bei Overbeck (1), als von den Lysimachus-Münzen leiten lassen.

Die Hörner passten sich nicht nur vorzüglich an, sondern gaben dem Kopfe auch einen viel einheitlicheren und mehr geschlossenen Anblick. Diese Seite der Frage schien also gelöst. Die ziemlich tiefen und breiten, zum Einkitten bestimmten Löcher, die für kleine Stierhörner unerklärt blieben, man mochte sie sich denken wie man wollte, waren sehr geeignet zum Einkitten von marmornenen Ammonshörnen, die ja doch schwerlich aus demselben Block mit dem übrigen zu arbeiten waren.

(1) Atlas der griechischen Kunstmythologie Taf. III, 12.

Jetzt drängte sich aber die Frage auf, ob denn hier ein Alexanderbildnis vorliegen könne, dessen Erkenntnis durch die falsch restaurierte Nase behindert würde. Ich schnitt die Nase, soweit sie modern ist, weg und liess eine neue anmodellieren, im Anschluss an die am besten beglaubigten Alexanderbildnisse. Dabei stellte sich als für diesen Kopf am meisten geeignet der Alexander von Ma-

Fig. 3.

gnesia heraus (1). Wir erhalten somit ein neues und schönes Alexanderporträt, das schon Graef (2) mit Lysippischer Kunst in Verbindung gebracht hat, wenngleich es nicht so individuell erfasst ist wie die Köpfe vom Alexander-Sarkophag oder von der Mosaik. Wolters (3) war, wie ich jetzt ersehe, der Wahrheit sehr nahe, als er den Kopf mit den Lysimachosmünzen, die des Königs eigenes

(1) Jahrbuch 1899 Taf. I; Ujfalvy, *le type physique d'Alexandre le Grand* Pl. VIII.

(2) Röm. Mittheil. 1889 S. 196 A. 1.

(3) Bei Graef a. a. O.

Bildniss führen (Imhoof-Blumer, Porträtköpfe II, 14) verglich. Hätte er sich genügend vergegenwärtigt, dass die Nase restauriert, und voraussichtlich falsch restauriert ist, so wäre auch er wohl schon auf die Lysimachosmünzen mit dem Alexander-Ammon gekommen. Ganz schlagend ist die Uebereinstimmung mit einem Exemplar, das erst kürzlich zu meiner Kenntnis gekommen ist, aus der Sammlung Perkins zu Boston (1), Fig. 4, wo die Nase kräftiger, die Lippen aufgeworfener, das Auge weiter geöffnet und die Backen kürzer sind als in dem bei Imhoof abgebildeten Exemplare.

Fig. 4.

Den nächsten Vergleich von statuarischen Werken bietet eben der Kopf der Statue aus Magnesia, der aber gegen den Vaticanischen in Grossartigkeit der Auffassung zurückbleibt.

In hohem Maasse lehrreich aber ist, wie gründlich der ganze Kopf in Charakter und Ausdruck von der geänderten Nase beeinflusst wird. Der Unterschied ist so gross, dass man das neu restaurierte Werk kaum in der Bruckmannschen Photographie wiedererkennen kann. Es liegt darin eine Mahnung, bei Köpfen mit restaurierter Nase nicht eher eine Bestimmung zu versuchen, als die Restauration entfernt worden ist. Weiter mache ich darauf aufmerksam, dass bei hoher Stellung des Kopfes die Aehnlichkeit mit dem Alexander des Sarkophages nicht unbeträchtlich zunimmt, woraus ich schliessen möchte, dass der Kopf des Vaticans auf ziemlich hohe Aufstellung berechnet war (2).

(1) Museum of Fine Arts Boston, *Guide to the Catherine Page-Perkins collection of Gr. u. Rom. Coins* pl. III n. 207.

(2) Die Profilansicht Fig. 2 ist in gleicher Höhe, die Dreiviertelansicht Fig. 3 von unten her aufgenommen.

Schliesslich möchte ich bemerken, dass dieser so aufgestellte und richtig restaurierte Kopf wohl das grossartigste Alexander-Porträt sein dürfte, das wir bis jetzt besitzen, indem es ein kräftigeres Leben und ein stärkeres Temperament zeigt, als die übrigen minderwertigen oder zu sehr beschädigten Bildnisse, dass es mit einem Worte, mehr heroisch ist.

XVII. Demetrius I Poliorketes König von Macedonien.

Botho Graef (1) hat in einem an seiner Krone kenntlichen Kaiserpriester, den Arndt in unglücklicher Stunde als Diadochen vorgeschlagen, Antiochos Soter erkennen wollen. Auf Graefs Ausführungen möchte ich mich, trotzdem seine Resultate sicher falsch sind, berufen, wenn ich es wage, unter Hinweis auf die Münzen eine Porträtstatuette zu benennen, von der ich vergeblich eine Profilansicht des Kopfes zu erhalten versucht habe.

Ich meine die interessante Bronzestatuette in Parma, die Arndt, Einzelaufnahmen n. 73 und de Ujfalvy (2) als Alexander den Grossen publiziert haben. Schon die Arndtsche Aufnahme lässt aber klar erkennen, dass die Nase mit derjenigen Alexanders nichts gemein hat. Alexanders Nase ist zwar nicht besonders klein, aber durch die weichende Profillinie und ihre eigene Krümmung nicht stark hervorragend.

Die Statuette hat eine gerade, lange, spitze hervorragende Nase, so wie ich sie nur bei einem einzigen Diadochen kenne, bei Demetrios Poliorketes. Und zwar stimmen die jugendlichen Typen (Imhoof, Porträtköpfe II 7) noch mehr als die ältlicheren (Imhoof, a. a. O. II. 8, I. 4).

Keineswegs aber stimmt der Marmorkopf aus Herculanum, in dem Wolters (3) vor Jahren Demetrius hat erkennen wollen. Mir scheint Arndt (4) hat durch seine Zusammenstellung verschiedener, mit kleinen Hörnern versehenen Typen, klar gemacht, dass hier eher ein Flussgott zu erkennen sein wird.

(1) Jahrbuch XVII, 1902 S. 72.
(2) *Le type physique d'Alexandre le Grand* S. 121.
(3) In dieser Zeitschrift 1889 S. 37.
(4) Gr. u. Römische Porträts n. 253-7.

Die Statuette zu Parma wiederholt, in umgekehrtem Sinne, das Motiv des Alexander mit der Lanze, das wir oben besprochen haben und gemahnt dadurch an eine Notiz aus Plinius die so lautet (1): *huius* (sc. *Euthycratis*) *porro discipulus fuit Tisicrates et ipse Sicyonius, sed Lysippi sectae propior, ut vix decernantur complura signa, ceu senex Thebanus et Demetrius rex* etc.

Es gab also eine Statue des Königs Demetrius von der Hand des Seikyoniers Tisikrates, die ganz im Stile des Lysipp gearbeitet war. Es liegt sehr nahe zu vermuthen, dass wir davon eine kleine Copie besitzen.

Wann dieses Werk entstanden sein mag ist nicht mit Gewissheit zu bestimmen. Statuen sind dem Städtebezwinger gewiss häufig errichtet, sowohl zu Athen als anderswo. Für ein Werk des Seikyoniers denkt man aber zunächst an den Aufenthalt in Seikyon, im Jahre 303 (2), drei Jahre also nachdem er sich die Königsbinde angelegt hatte und als er etwa 33 Jahre alt war, was zu dem Bilde vortrefflich passt. Auch wäre das Motiv der Statue sehr geeignet für den Ktistes des in Demetrias umgewandelten Seikyon.

Von der Schönheit des Demetrius spricht Plutarch (3) mit überschwenglichem Lob: *Δημήτριος δὲ μεγέθει μὲν ἦν τοῦ πατρὸς ἐλάττων, καίπερ ὢν μέγας, ἰδέᾳ δὲ καὶ κάλλει προσώπου θαυμαστὸς καὶ περιττός, ὥστε τῶν πλαττόντων καὶ γραφόντων μηθένα τῆς ὁμοιότητος ἐγικέσθαι. Τὸ γὰρ αὐτὸ χάριν καὶ βάρος καὶ φόβον καὶ ὥραν εἶχε, καὶ συνεκέκρατο τῷ νεαρῷ καὶ ἰταμῷ δυσμίμητος ἡρωϊκή τις ἐπιφάνεια καὶ βασιλικὴ σεμνότης. Οὕτω δέ πως καὶ τὸ ἦθος ἐπεφύκει πρὸς ἔκπληξιν ἀνθρώπων ἅμα καὶ χάριν.*

Wenn die Statuette, so wenig wie die Münzen, jene Schönheit sehen lässt, so möchte ich das nicht in erster Linie dem Unvermögen der Maler und Bildhauer zuschreiben von dem Plutarch spricht, sondern vielmehr dem Umstande dass, was Plutarch zeichnet, eigentlich nicht die äusserliche körperliche Schönheit ist, sondern der Liebreiz einer einnehmenden Persönlichkeit, die in so kleinen Werken schwer zur Geltung zu bringen sein dürfte. Das

(1) *N. h.* XXXIV. 67.
(2) Diod. XX, 102, 2 ff.
(3) Demetrius II, 2.

Jugendliche das er hervorhebt spricht wohl im Werke noch am meisten.

Hoffentlich werden diese Zeilen Jemanden der in der Lage ist, zu Parma eine Aufnahme zu machen, dazu anregen meine Vermuthung zur Klarheit zu bringen.

XVIII. Ptolemaios II Philadelphos.

In seinem Aufsatze « *Les monnaies de Ptolémée II, qui portent dates* »(1) hat I. N. Svoronos eine kleine Serie seltener Münzen der Jahre 20 bis 22 des Ptolemaios Philadelphos (266 bis 264 v. Chr.) zugewiesen und darauf ein wirkliches Bildnis des genannten Fürsten statt des gewöhnlichen Soterkopfes constatiert. Leider hat er die Gründe, wesshalb es eher der zweite als der dritte Ptolemaios sein soll, so viel ich weiss, bis jetzt noch nicht mitgeteilt. Dass diese kleine Gruppe vermuthlich nach Ephesos und Thrakien (Aenos?) hingehört, erklärt wahrscheinlich, warum die wirklichen Züge des regierenden Fürsten wiedergegeben sind.

Ich meine nach diesen Münzen das Bildniss des Ptolemaios II Philadelphos wiederzufinden in dem letzten der drei (ursprünglich vier) grossen bronzenen Königsporträts der Villa dei Papiri in Herculanum. Wolters (2) hat in dem einen unter allgemeiner Beistimmung Seleukos Nikator erkannt, ich selber habe für den zweiten Lysimachos vorgeschlagen (3). Diesen gesellt sich nun als dritter, nicht der erste, sondern der zweite Ptolemaeer zu.

Svoronos beschreibt vier datierte Exemplare, wovon er dasjenige meiner Sammlung, Fig. 5, vom Jahre 20 und eines der beiden Athenischen Stücke vom Jahre 22, aus der Sammlung Demetrio auf Tafel I u. 9 und 10 abbildet. Ein schönes Stück des Jahres 21 und zwei undatierte giebt Poole, *Catalogue of greek coins, The Ptolemies, kings of Egypt*, Pl. IX. 4, 5, 6, wovon 4 und 6 besonders eng sich den beiden anderen mir bekannten Exemplare anschliessen.

(1) *Revue Belge de Numismatique* 1901.
(2) In diesen Mitth. IV (1889) S. 32 ff.
(3) Ebendort IX (1894) S. 103 ff.

Treffend ist zunächst die allgemeine Aehnlichkeit der Profilansicht der Herculaner Bronze bei Arndt, Griechische und Römische Porträts, n. 94 mit dem Münztypus, der nicht gestört wird durch den schweren Hals, den die Münzen vom Soterkopf beibehalten haben. In dem Umriss des Kopfes steht der Bronze das Exemplar der Sammlung Demetrio am nächsten. Dieses und das meine geben am besten die Profillinie von Stirn und Nase wieder. Auf den besser erhaltenen Stücken, in London, 4 und 6 dagegen, auf letzterem besonders, lässt sich die eigenthümliche, nicht gerade schöne Form der unten breiten Ohrmuschel am besten vergleichen. Und auch diese gestatten es das Haar, wie es unter dem Diadem hervorquillt fast Locke für Locke zu verfolgen. Auf mei-

Fig. 5.

nem Stück aber, das auf der Schläfe etwas verrieben ist, kommt das wirre Durcheinander der kleinen Löckchen, oben auf der Stirne, die wir aus der Ansicht von vorne (Arndt n. 93 und Comparetti und de Petra, *la Villa Ercolanese* Tf. IX, 4) besser kennen, schärfer zum Ausdruck. Wenn neben dem Diadem die Locken der Bronze enger anliegen als auf den Münzen, so liegt das wohl nur an dem plastischen Gefühl des Bildhauers dem Stempelschneider gegenüber.

Die hohe Begrenzung der Wangen, gegen die Nase hin, vom unterliegenden Knochengerüst bedingt, vergleicht man wieder am Besten der datierten Tetradrachme auss London, wogegen in meinem ursprünglich feineren Exemplar eine ganze Partie um den Mund von der Nasenspitze bis zum Kinn, besser zu stimmen scheint. In der Abbildung bei Svoronos ist das aber noch mehr als das übrige verwischt.

Im Ganzen ist das Münzbild voller und schwerer als die Bronze. Dort ist der König ein vierziger: 309 v. Chr. geboren war

er in seinem 20. Regierungsjahre (266) 43, in seinem 22. (264) 45 Jahre alt. In der Bronze mag er wohl zehn Jahre jünger sein. Das ist aber leicht möglich, da er schon 24 jährig zur Regierung kam. Aus den letzten Jahren seiner Herrschaft wo er, schon ein Sechziger, mit dem Leben unzufrieden, sich doch durch einen Lebenstrank unsterblich zu machen suchte, ist das Bild sicher nicht.

Die litterarische Ueberlieferung lehrt uns leider nur sehr wenig über das Aeussere des Königs; eigentlich nur, dass er blond war, *ξανθόκομος* (1), was sich eben in der Plastik schwer controliren lässt. Nur kann man sagen, dass sich Art und Weise wie sich das Haar an unserer Bronze kräuselt eher auf blondes, als auf schwarzes Haar zu weisen scheint.

Ich möchte nicht grade behaupten, dass sich mir im Bilde etwas von jener Körperschwäche, zeige die Strabo (2) bezeugt mit den Worten: *οὗτοι γὰρ ἐφρόντισαν τῶν τοιούτων, διαφερόντως δ' ὁ Φιλάδελφος ἐπικληθείς, φιλιστορῶν καὶ διὰ τὴν ἀσθένειαν τοῦ σώματος διαγωγὰς ἀεί τινας καὶ τέρψεις ζητῶν καινοτέρας*, aber wenn seine Kränklichkeit, wie es scheint, mit Gicht zusammenhing (3), so kann er ja leicht ein scheinbar kräftiges und blühendes Aeusseres gehabt haben.

Eher liest man in den Zügen, besonders in dem mürrischen Munde, einen unzufriedenen Zug, wie ihn der genusssüchtige Fürst nur zu oft gezeigt haben mag. Zwar ist an dem Mund etwas restauriert wie aus der Beschreibung von Alcubierre in seinem Rapport vom 31. März 1754 hervorgeht: *es una pieza muy buena, que representa hombre al natural, aunque le faltan los ojos que tenia postizos, y tiene un poco de lesion antigua, que le empieza desde el labio por el lado izquierdo hasta la barba, pero es muy facil de acomodarse* (4). Aber Einfluss hat das kaum gehabt. Die ehemals eingesetzten Augen aber werden einen lebhafteren Eindruck zuwege gebracht haben.

Uebrigens scheint es mir, dass die Vorderansicht ziemlich stark den Einfluss der Schule verrate, die wie ein Vergleich mit

(1) Theokritos XVII, 103.
(2) P. 789.
(3) Athen. XII p. 536.
(4) Comparetti und de Petra, *la villa Ercolanese* S. 167.

dem sogenannten Borghesischen Fechter, dem Sandalenbinder und ähnlichen Werken lehrt, die Lysippische sein muss.

Interessanter ist aber das Profil, das in seinen feinen Formen viel mehr Intelligenz und Bildung verräth. Ich habe davon den Eindruck, als ob der Fürst mit Andacht irgend eine Vorlesung anhörte, als ihn der Künstler abbildete.

Dass der Sammler aus Herculanum sich ein Bildnis des Philadelphos verschaffen konnte, ist nicht zu bezweifeln. Weniger weil es ein Bild von ihm in Olympia gab (1), als weil man auch eins in Athen fand (2) wo es im Odeion stand, nicht weit von dem auch in Herculanum zusammen gefundenen des Lysimachos (3). Auch das Vorbild des Seleukos kann aus Athen stammen. Dort stand er an der Stoa poikile (4).

Fig. 6.

Ich brauche hier kaum mehr daran zu erinnern, dass der angebliche Philadelphos der Cameen mit diesem nichts zu thun hat und kann dafür auf Furtwängler verweisen (5), obgleich ich seine Beziehung auf Alexander d. Gr. kaum billigen kann. Furtwängler selber wäre nicht abgeneigt, wie es scheint, die Deutung des Petersburger Cameo auf Alexander Balas von Syrien, die ich meinem Vater verdanke (6) anzunehmen. « Allein », schreibt er, « das charakteristische vorgeschobene Untergesicht diese Fürsten weicht von dem Bilde des Cameo völlig ab, so dass von einer

(1) Paus. VI, 17, 2.
(2) Paus. I, 8, 6.
(3) Paus. I, 9, 4
(4) Paus. I, 16, 1.
(5) Die antiken Gemmen, Beschreibung zu Tafel III, S. 150 ff.
(6) *De Gorgone* S. 73.

Bildnisähnlichkeit, die einen festen Halt gäbe, nicht die Rede sein, kann ». Gewiss giebt die Mehrzahl der Münzen ein mehr vorgeschobenes Untergesicht, aber ein ganz hervorragendes Exemplar meiner Sammlung, Fig. 6, dem sich das *Trésor de Numismatique et de Glyptique*, *Rois grecs* T. 44, 4 abgebildete anschliesst, stimmt hierin mehr zum Cameo als zu den meisten Münzen, und hiernach hat sich unsere Ansicht gebildet. Wie der Stempelschneider, so kann auch der Künstler des Cameo hierin gegen die Natur zurückgeblieben sein.

Die dargestellten Personen des Wiener und Petersburger Cameo für identisch zu halten ist mir jedenfalls unmöglich. Auch verräth der Stil ganz bestimmt eine andere Hand. Um das zu erkennen braucht man nur die Bildung der Augen zu vergleichen.

Amsterdam.

J. Six.

TAFELBILD ODER PROSPEKT.

In Petersen's Aufsatz oben S. 87 ff. liegt denn nun endlich einmal ausführlich vor, was für die Ansicht, dass die grossen Mittelbilder des « sogen. », zweiten Stiles Prospekte seien, von einem sehr überzeugten Vertreter derselben vorgebracht werden kann. Dies ist so dankenswert, dass ich dafür gern Petersen's eigenartige und so überaus temperamentvolle Polemik, ja auch sein « so hartes » Urteil über meine — *sit venia verbo* — wissenschaftliche Persönlichkeit (S. 88) in den Kauf und nicht allzu tragisch nehmen will. Es ist ja schon bisweilen dagewesen, dass einem die der eigenen entgegengesetzte Auffassung « auf den Kopf gestellt », die Interpretation des Gegners « falsch » erscheint (meistens beruht es auf Gegenseitigkeit), und dass man als Hauptsachen ansieht was für, als Nebensachen was gegen die eigene Ansicht spricht: P. geht darin recht weit. Ungewöhnlich ist es freilich, dies so gleich zu Anfang, vor jedem Beweis, mit solcher Zuversicht auszusprechen. Phantasie und Anschauungsvermögen, die P. mir abspricht, finde ich in seinen Ausführungen so wenig bethätigt, wie er in den meinen: da mögen Andere urteilen. Ich finde da nur die vor keiner Consequenz zurückschreckende Durchführung — mit Biegen oder Brechen (1) — einer nach meiner Ueberzeugung voreilig gefassten Meinung. Verwahren muss ich mich nämlich gegen den Vorwurf, dass ich von « unrichtigen Voraussetzungen » ausgehe. Ich gehe von garkeinen Voaussetzungen aus, während P. eingestandenermassen mit einer vorgefassten Meinung an die Betrachtung und Analyse der ein-

(1) P. wird nicht müde, den Wandmalern, die sich gegen ihn verschworen zu haben scheinen, Verzeichnungen, z. T. ganz unglaubliche, vorzuwerfen. Dies ist weiterhin im Einzelnen zu zeigen.

zelnen Wände geht. Schon *A.P.A.* S. 147 sagt P., seine Ansicht ergebe sich aus dem Princip des zweiten Stiles « schon an und für sich », der sicherste Beweis aber aus den Wänden von Boscoreale. Und das ist auch noch sein Standpunkt (1). Mit dieser Voraussetzung geht er an die einzelnen Wände, während meine Auffassung sich ausschliesslich auf voraussetzungslose Analyse derselben stützt. Somit bestreite ich P. auch das Recht, sich mir gegenüber auf das « unbefangene Auge » (S. 106) zu berufen.

Die Beweisführung aus dem Princip hatte ich 1902 S. 208 abgelehnt. P. antwortet (S. 120), die raumerweiternde Architekturmalerei sei ein Princip, und ohne Princip gäbe es keine Entwickelung. Aber nicht darum handelt es sich, sondern erstens ob wir die Mittel haben, das « Princip » hinlänglich zu formuliren — P.'s Formulirung genügt mir nicht — und in alle Consequenzen zu verfolgen. Zweitens ob sich diese Decorationen unentwegt aus dem « Princip » wie die Pflanze aus dem Samenkeim entwickelt haben, oder ob, inmitten eines reichen Culturlebens, andere Elemente hinzugetreten sind und Sprünge in der Entwikkelung vorliegen. Letzteres ist offenbar das an sich wahrscheinlichere.

Solcher Sprünge nahm ich zwei an. Einen von den Architekturwänden einschliesslich des Tempelhofes zu den Prospektwänden. Zweitens das Auftreten des den älteren Wänden fremden Mittelbaues (Bildträgers). Dagegen bemüht sich P. nachzuweisen, dass beide Male kein Sprung, sondern eine ununterbrochene Entwickelung vorliegt. Er findet in den Prospektwänden Anknüpfungen an die Architekturmalereien, namentlich den Tempelhof, und sucht weiter zu zeigen, dass aus den Prospektwänden der Mittelbau abgeleitet ist, woraus natürlich folgen soll, dass auch er Prospekte zeigt.

Er wäre endlos, alle die Anknüpfungen zu besprechen, die P. hier zu finden glaubt. Mir scheinen sie gänzlich belanglos (2); ich überlasse es aber dem Leser, sich über das Einzelne ein Ur-

(1) Der von ihm vermeintlich nachgewiesene Zusammenhang soll für meine Auffassung « verhängnissvoll » sein (S. 122).

(2) Ich bemerke dies für diejenigen, die es trotz P. doch noch interessiren sollte.

teil zu bilden und beschränke mich auf einige allgemeine Bemerkungen.

Petersen operirt mit Rudimenten. Aber als solches ist doch nur beweiskräftig, was da wo wir es finden unverständlich und nicht existenzberechtigt ist; das aber ist hier nirgends der Fall, wie auch nirgends die Uebereinstimmung evident ist. Mir will auch scheinen, dass P. sich von dieser Entwickelung doch eine zu abstracte und theoretische Vorstellung macht, als könnte man hier frei nach Darwin auf Grund von Rudimenten eine Descendenzreihe aufstellen. Alle diese Formen waren doch gleichzeitig in Uebung, haben einander beeinflusst, und es konnten Motive aus der einen in die andere übergehen, ohne dass man daraus Schlüsse ziehen dürfte.

Uebrigens ist ja die Beziehung zwischen Architektur- und Prospektwänden für unsere Frage gleichgültig. Die ganz entfernte Aehnlichkeit aber des Mittelfeldes der Prospektwände (und der Rückwand des *triclinio* in Boscoreale, wo übrigens kein Prospektbild ist) mit einer gewissen Form des Bildträgers — beiderseits Durchblick zwischen 4 Stützen (Säulen oder Pfeilern), ein ganz uncharakteristisches Motiv — scheint mir völlig bedeutungslos und der Unterschied weit überwiegend. Auf Wänden zweiten Stils unterscheiden wir doch einerseits die mit Epistyl und Decke eine Art Portikus bildenden Säulen oder Pfeiler, andererseits die unter dem Portikus stehende niedrige Wand und was sich aus ihr entwickelt. Nun entsteht der gewöhnliche Mittelbau an (nach P. aus) der niedrigen Wand, dagegen die drei Felder der Prospektwände sind die Intercolumnien des Portikus. Sie knüpfen also an an das was die gewöhnlichen Mittelbauwände, der Mittelbau an das was die Prospektwände beseitigen. Das Prospektfeld ist ein Wandabschnitt, der Bildträger ein nach oben frei aufragender Bau (1).

Wie immer man über die Beziehungen urteilen mag, die P. zwischen den drei Classen von Wänden findet, der Schluss könnte doch höchstens sein: sie können, niemals: sie müssen aus einander

(1) Dies ist der Hauptunterschied, nicht die geringere Hervorhebung des Mittelfeldes (P. S. 120). Es ist leicht mit Worten — Säule hier, Pfeiler dort, Raumschluss hier, Raumöffnung dort — eine Art Analogie zu construiren. Für das schauende Auge und im Gesammtbild der Wand ist der Mittelbau etwas ganz anderes.

entstanden sein. Wie wollte man nachweisen, der Mittelbau habe nicht anders als aus den Prospektwänden entstehen können? Deshalb habe ich auch 1902 S. 184 ff. es unterlassen, die dort aufgestellte Reihe irgendwie zu begründen — es genügte zu zeigen dass sie möglich ist —, deshalb enthalte ich mich auch jetzt des näheren Eingehens auf Petersen's Argumente (1).

Vielleicht habe ich über alles dies schon zu viel Worte gemacht. Denn es ist doch eigentlich von selbst klar, dass etwas so unsicheres wie eine mit unserem dürftigen Material aufgestellte Entwickelungsreihe niemals für eine wichtige Interpretationscontroverse eine Entscheidung geben kann, die in Betracht käme gegenüber dem was sich aus der Analyse der einzelnen Wände ergiebt. Eine sichere Entscheidung ist nur auf dem von mir eingeschlagenen Wege zu finden, durch genaue Befragung der einzelnen Wände, ob in ihnen das Tafelbild, ob das Prospektbild in unzweideutiger Weise kenntlich ist. Nur hier stehen wir auf festem Boden. Wir präsumiren (2) dann, dass die in einigen Fällen gefundene Antwort auch für die übrigen gilt.

Ehe wir uns aber dieser unserer Hauptaufgabe von neuem zuwenden, muss eine Vorfrage erledigt werden, nämlich ob meine Annahme, dass gewisse Architekturmotive auf den das Bild enthaltenden Mittelbau aufgemalt zu denken sind, durch P'.s Polemik erschüttert worden ist. Das Urteil über eine der in Frage kommenden Wände ist hierdurch bedingt.

Ich kam zu dieser Annahme durch zwei Wände auf dem

(1) Nach P. enthalten die Mittelbaubilder alle ein Heiligtum, wie der Tempelhof der Architekturwände. Aber Sogl. 110 (Kyparissos) ist davon keine Spur. In das Aphroditebild ist es künstlich hineininterpretirt. In den übrigen Bildern spielt es meistens eine sehr untergeordnete Rolle, und nur Sogl. 381 und *Gesch.* VII unten ist es ein Rundtempel wie auf den Tempelhofwänden. Also Verwandtschaft der Idee, nicht des malerischen Motivs. Auf diesem Wege kann ich P. nicht folgen, um so weniger als die pompejanischen Maler in Bildern aller Art eine grosse Vorliebe für Heiligtümer zeigen, und die Zahl der Mittelbaubilder 2. Stils sehr klein ist.

(2) Dies Wort (1902 S. 195) scheint P. S. 112 (vgl. S. 136) missverstanden zu haben. Und ich hatte doch pleonastisch hinzugefügt: « wenn sich nicht ein Gegenbeweis ergiebt. «. Also von einer « geschichtswidrigen Forderung » ist keine Rede und kein Anlass sie « von vorn herein abzuweisen ».

Palatin, wo sich aus unlösbaren Widersprüchen kein anderer Ausweg bot. Erst nachdem sie sich mir hier aufgedrängt hatte, habe ich sie dann auch auf Wände angewandt, wo leichtere, auch allenfalls als Ungenauigkeiten zu ertragende Widersprüche durch sie Erklärung fanden. Obgleich P. diesen Sachverhalt ausdrücklich anerkennt, beginnt er doch seine Polemik mit ausführlicher Besprechung einer dieser letzteren Wände und beweist (nach seiner Meinung) triumphirend, dass es sich um Kleinigkeiten handelt. Er rennt, geräuschvoller als nötig, eine offene Thür ein: wären die Widersprüche so gering wie er meint, so hätte ich sicher nichts aus ihnen geschlossen, vermutlich aber hätten auch die wirklich vorhandenen grösseren mich nicht zu obiger Annahme geführt, wenn nicht jenes Praecedens wäre. Auf dieses genügt es ihm dann, « in kurzem hinzuweisen »; für die dort vorliegenden Schwierigkeiten findet er eine ganz unglaubliche Lösung. Wir beginnen natürlich mit Besprechung dieser entscheidenden Wände; auf jene andere kommen wir später in anderem Zusammenhang.

Beistehende Zeichung (Fig. 18) zeigt die Mittelpartie der Langwand des palatinischen Tricliniums. Die in Umrissen angedeutete Ergänzung ist ganz sicher, da ein Stück der Kassettendecke, die von ihr abwärts einspringende Wandecke und von dem in den Innenraum fallenden Schatten grade das eben diese Ecke bezeichnende Stück erhalten sind. Die allein erhaltene linke Seitenwand des Innenraumes ist heller rot als die Rückwand, weil das Licht von rechts kommt, wo die Thür ist; ohne Zweifel war die rechte Wand dunkler, wie in Fig. 19.

Alles dies findet sich ebenso in dem vollständiger erhaltenen Mittelbau der Rückwand des sogen. Tablinums (1902 S. 211 Fig. 10), nur dass dort die Angabe der inneren Wandecken fehlt und der zurückweichende Innenraum nur durch die Kassettendecke bezeichnet ist. Doch sind die Wandecken in dem einfallenden Schatten kenntlich, freilich mit einer kleinen Verzeichnung.

Es ist ganz unrichtig, wenn P. sagt, hier sei irgend etwas « nicht klar und praecis dargestellt ». Alles dies ist vollkommen klar: oben der Blick in den nach vorn offenen, wenn nicht quadratischen so doch ansehnlich tiefen Innenraum unter der Kassettendecke, unten die an den Vorderecken dieses Innenraumes stehenden Pilaster, verbunden durch einen Gurtbogen, der seiner

Form nach bestimmt ist, eine über ihm aufsteigende Wand zu tragen. Und hier ergiebt sich der Widerspruch. Diese aufsteigende Wand (das Zwickelfeld) ist da; denn auf sie wirft zweifellos das oberste, vorspringende Glied des Gurtbogens seinen schmalen Schat-

Fig. 18.

ten. Und sie ist doch auch nicht da; denn wo sie sein müsste sehen wir ja in den Innenraum hinein. Dieser ebenfalls ist da und ist auch nicht da, weil an seiner offenen Vorderseite das Zwickelfeld ist. Wie finde ich da eine andere Lösung, als dass auf die wirklich vorhandene Wand die scheinbar zurückweichenden Teile — Kassettendecke und Innenwände — aufgemalt sind? Und wenn nun auch noch eben diese Teile monochrom in Rot, also in der Farbe des

Zwickelfeldes gemalt sind (1), ohne eigene Lokalfarben, und dadurch also durch geringeren Realismus, deutlich sich abheben von den

Fig. 19.

Teilen die als wirklich gelten sollen, so wird für mich obige Lösung unausweichlich. Hier heisst es nicht, etwas « herausklauben », son-

(1) Dies ignorirt Petersen gänzlich.

dern einfach lesen was dasteht (1). Man zeige mir eine bessere Lösung, und ich werde sie gerne annehmen; mit dem aber, was P. über diese Wände sagt, kann ich nichts anfangen. Es bliebe nur der Ausweg, den Hohlraum hinter dem Bilde als wirklich, den Gurtbogen als wirklichen Rahmen, seinen auf die Wand fallenden Schatten als Ungenauigkeit zu fassen, womit wir auch wieder beim Tafelbilde angelangt wären.

Eine Wand mit wesentlich gleichem Mittelbau befindet sich in Pompeji, sehr verblichen; doch ist alles hier in Betracht kommende vollkommen kenntlich. Ich bilde beistehend (Fig. 19) den Mittelbau ab; es ist die Südwand des Zimmers links vom Tablinum des Hauses VI 13, 13 (*Gesch.* S. 264). Auch hier sehen wir oben in einen nach vorn offenen Innenraum, während unten dieser Einblick durch Pilaster, Gurtbogen und Bild gesperrt ist. Denn wenn wir auch den oberen Einblick als aufgemalt fassen — auf der letztgenannten Wand ist nicht kenntlich, ob dies durch Monochromie angedeutet war, auch nicht ob der Gurtbogen einen Schatten warf — so musste doch auch diesem Aufmalen eine Vorstellung zu Grunde liegen, und dies konnte nur die eben genannte sein. Also werden Einblick auf den Mittelbau malte, fasste das Bild nicht als Durchblick in das Freie, sondern als sperrende Tafel, Pilaster und Gurtbogen als Einrahmung.

Dazu kommt nun noch der umstehend (Fig. 20) nach *Mon.* XII 5[a] abgebildete l. (innere) Teil der Langwand eines Schlafzimmers des Hauses bei der Farnesina. Wieder derselbe Mittelbau; nur ist, was nicht wesentlich, das Bild durch ein weisses Feld mit einem Ornament ersetzt. Gleich hinter den Säulen Pilaster und Gurtbogen, über dem also die Wand bis zum Gebälk aufsteigen müsste. Statt dessen aber sehen wir hier wieder in einen zurückweichenden Innenraum, diesmal mit etwas gekrümmten Seitenwänden. Hier tritt nun freilich ein wirklicher Nonsens ein: dieser Innenraum hat keine Decke, sondern seine Seitenwände haben ihre Fortsetzung

(1) P. durfte nicht sagen, dass nach mir Pilaster und Gurtbogen an die Säulen « heranrücken » sollen. Eben dahin hat sie der Maler in zweifellosester Weise gesetzt. Nicht ich sondern P. thut dem, was deutlich gemalt ist, Gewalt an, indem er sie von der Vorderseite an die Rückseite des Innenraumes schiebt. So ist es hier wie überall: ich operire mit dem was da ist, P. mit dem was nach seiner Theorie da sein müsste.

nach oben in einer Art Podium, auf dem die kleinen Architekturen des oberen Wandteiles stehen. Es ist dies durchaus im Charakter dieses Wandmalers, der auch sonst die Tendenz hat, Dinge, die nicht zusammengehören, mit einander zu vermischen. Ist er es doch, der einzige von allen, der eben hier und noch einige Male den Wandschirm (Scherwand) mit den Pilastern des Mittelbaues ver-

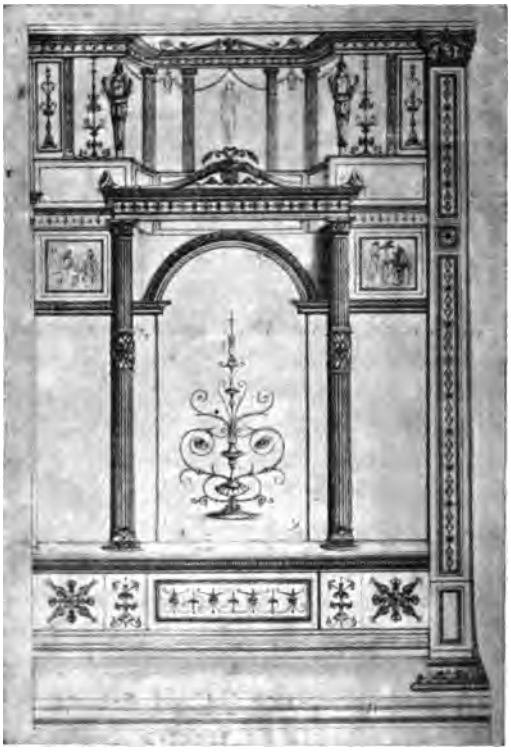


Fig. 20.

bindet, diese als seine Endstücken erscheinen lässt, der in Fig. 17 (1902 S. 229) den Bildträger mit seitlichen Anbauten so seltsam verstümmelt. Die Ausführung dieser Teile im Zwickelfeld ist auch hier monochrom in Rot. Also dieselbe Vorstellung wie in den eben besprochenen Wänden, dass nämlich Pilaster und Bogen auf der Vorderseite des Innenraumes stehen und den unteren Teil des Einblickes sperren, also zwischen ihnen nicht Durchblick sondern Verschluss ist.

Diese selbe, im Verhältniss zu der geringen Anzahl in Betracht kommender Wände überreichlich belegte, Vorstellung — viereckiger, oben offener, unten durch die Bildtafel gesperrter Pavillon — findet sich nun auch auf der Wand *Gesch.* VIII (*Mitth.* 1903 S. 197 Fig. 7). Freilich in antiker Restauration. Und damit ist für P. diese Wand ausser Betracht gesetzt. Aber so einfach liegt die Sache doch nicht. Hier handelt es sich nicht um Restauration nach Zerstörung des Früheren — die Wand war noch zur Zeit der Ausgrabung wunderbar gut erhalten — sondern um Ersatz eines herausgenommenen Bildes. Das früher Gewesene musste dem restaurirenden Maler vollkommen bekannt sein, und wo immer seine Arbeit sich mit dem Erhaltenen berührt, schliesst sie sich genau daran an: offenbar wollte er das Frühere herstellen, nur ohne das Bild. Wenn nun dieses früher etwa auf der Rückwand des Pavillons (nach P. als Durchblick) angebracht war — nur diese Möglichkeit kommt in Betracht — was kostete es ihm, diesen ebenso, mit leerer, nur durch das kleine Mittelbild belebter Rückwand herzustellen? Die Wand hätte dadurch gewonnen: die grosse, leere, ganz vorn stehende Tafel wirkt ungünstig, während sie, mit einem grossen Bilde ausgefüllt, das dominirende Mittelstück der Wand bildete. Und eben diese Erwägung, dass die so angebrachte Tafel erst durch das Bild ihre rechte Daseinsberechtigung erhält, bestärkt mich in der Annahme, dass der Mittelbau so war wie jetzt (1). Und dann: soll etwa der Restaurator dies eigenartige Motiv selbst erfunden haben? Ich habe nicht den Mut, für diese kleine und dürftige Leistung so viel Originalität und geistige Tätigkeit anzunehmen; für mich wäre dies ein unglaubliches Missverhältniss zwischen Mittel und Zweck. Ohne Vorbild, und zwar zweiten Stiles, würde er auch schwerlich diesen Verschluss so als durchaus körperlich gebildete Tafel gemalt haben, sondern mehr in der Weise seiner Zeit (eher vierten als dritten Stiles). Arbeitete er aber nach einem Vorbilde, so fehlt es an jedem Grunde, dies anderswo als in dem früher hier Gewesenen zu suchen. Und fand er es anderswo, so ist damit nicht weniger die Ueblichkeit des Motivs erwiesen. Und selbst wenn er es erfand: er war doch auch ein antiker

(1) P. S. 108 Anm. 1: « dass es so wie jetzt gewesen sei sagt Mau zur Unterstützung seiner Auslegungen ».

Wandmaler: so gut wie er konnte auch ein Früherer darauf verfallen, und wenigstens die Möglichkeit ist auch so erwiesen.

Also diese Wand und die oben besprochenen stützen sich gegenseitig, und unsere Auffassung derselben wird weiter gestützt durch gleich zu erwähnende Wände (1). Zu P.'s Verfahren kurzer Hand — antike Restauration, also fort damit! — können wir uns nicht bequemen.

Auch der Mittelbau des Epigrammenzimmers (*Gesch.* V. VI. *Mitth.* 1902 S. 196 Fig. 6) ist nicht wesentlich anders. Nur ist hier der Pavillon hinten offen, und die Tafel ist nicht ganz vorn, sondern etwas weiter zurück, etwa in der Mitte der Tiefe, angebracht. Auf diese Wand komme ich weiterhin zurück.

Endlich noch eine Analogie aus viel späterer Zeit. Fig. 21 zeigt eine (II) von zwei ganz gleichen Wänden aus Villa Negroni (Buti, *Pitture di V. N.* II. IV). Bekanntlich lehnen sich diese Malereien sehr eng an den zweiten Stil an (*Gesch.* S. 456 ff.). Hier ist der Mittelbau ein nach hinten gerundeter, etwa halbkreisförmiger Pavillon, hinten offen mit von zwei Säulen getragenem Gebälk. Dies ist oben sichtbar; unten ist der Einblick oder Durchblick geschlossen durch die unmittelbar hinter den vorderen Eckpfeilern stehende Bildtafel. Ihr Holzrahmen ist durch diagonale Eckfugen in zweifelloser Weise bezeichnet; sein oberer Rand ist bekrönt durch eine einfache Leiste, auf der sich ein Zackenornament erhebt, ganz ähnlich wie in dem Epigrammenzimmer.

Gegen meine Auffassung der beiden palatinischen Wände polemisirt Petersen auf S. 107-108. Ich muss mir gestatten, das dort Gesagte einigermassen seltsam zu finden. Der « erste und letzte Eindruck » ist ihm beidemale der « einer Prostasis mit *cresta* oder Giebel vor der Wand, die nun unterhalb der Kassettendecke nicht bis zum Gebälk offen steht, sondern nur bis zu einem flachen Bogen ». Das heisst in etwas deutlicheren Worten: die Kassettendecke liegt über einem Vorbau, der vor Pilaster und Bogen vorspringt; diese stehen also an der Rückseite des Raumes unter der Kassettendecke. Dass sie in zweifellosester Weise an seiner Vorderseite stehend gemalt sind, stört P. garnicht; das ist eine « unbedeutende

(1) P. S. 108 Anm. 1: « ausser diesen » (nämlich meinen Auslegungen) « gibt es dafür keine Analogie ».

Nebensache und ungenaue Ausführung ». Mitten in dem dominirenden Hauptstück dieser vorzüglich sorgfältig und solide gemal-

Fig. 21.

ten Wand eine so kolossale, so unsinnige, das ganze Architekturmotiv vollkommen unkenntlich machende Verzeichnung! P. beruft sich auf die « überall vor Augen liegende Thatsache, das die Maler ihr Wollen nicht immer durchzuführen im Stande waren ». Damit

ist es nun doch nicht so schlimm. Kleine Ungenauigkeiten, natürlich. Aber Verzeichnungn, wie sie P. hier annimmt, so zu erklären, ist ganz unmöglich. Soll denn dieser Maler nicht im Stande gewesen sein, Pilaster und Bogen auf die Rückseite des Innenraumes zu malen? War dies in seiner Vorlage, so war es viel leichter, diese zu copiren, als sie so ganz perspektivisch richtig umzugestalten. Oder soll dieser Maler nicht im Stande gewesen sein, ein so einfaches Motiv, wie es P. zu « schauen » glaubt, zu verstehen? (1).

Hat sich wohl P. einmal recht deutlich seinen « ersten und letzten Eindruck » nicht als wirklich existirend — darauf kommt wenig an — sondern auf die Bildfläche projicirt gedacht, ihn auf seine decorative Möglichkeit geprüft? Die in Verkürzung gesehene Seitenwand des Innenraumes als Trennungsglied zwischen den Pilastern und den Säulen, die sich so trefflich an einander schliessen, die Pilaster ansetzend an die körperlose Wandecke? Das Zusammenstehen der Säulen und Pilaster ist für die decorative Wirkung ganz unentbehrlich, und so giebt es denn auch keinen Bogenmittelbau, in dem diese beiden Elemente perspektivisch getrennt wären. Wie und wo die Pilaster wirklich ansetzen, das lassen alle diese Maler weislich im Dunkeln. Nun wäre also nach P. der Erfinder (2) dieser Decoration eines solchen unglücklichen Gedankens fähig gewesen, der ausführende Künstler aber unfähig ihn wiederzugeben, und hätte rein aus Versehen das Bessere und alleiu Uebliche an die Stelle gesetzt.

Auf S. 108 ist dann noch von dem « eingetieften Zwickelfeld » die Rede, das « ja ganz regulär » sei. Hier aber bleibt mir der Gedankengang dunkel. Die Eintiefung der Zwickelfelder überschreitet doch meines Wissens nicht die Reliefhöhe der in ihnen enthaltenen Figuren, und ich sehe nicht, was das hier zu thun hat. Auch weiss ich nicht, wie hier die hellrote Seitenwand des Innenraumes dazu kommt, als Pilaster bezeichnet zu werden, der auf dem

(1) Und nun soll ich es sein, nicht der Maler, der Pilaster und Bogen nach vorn « heranrücken » lässt! Es ist auch ganz unrichtig, dass mir für die Tablinumswand P.'s « so einfache » Auffassung durch die Nichtbezeichnung der Wandecken verloren geht (S. 107). Im Gegenteil, durch sie würde die Unmöglichkeit jener Auffassung noch augenscheinlicher werden.

(2) Ich weiss nicht, weshalb P. S. 94 Anm. dies Wort mit einem Ausrufungszeichen verziert.

unteren Pilaster stehen soll, während sie doch auf der genau entsprechenden Tablinumswand richtig als Seitenwand (« Wand mit Seitengebälk ») erkannt ist. Kurz, hier kann ich nicht folgen.

Ferner wendet P. gegen meine Auffassung ein, das Motiv des teilweise durch eine Bildtafel geschlossenen Pavillons sei eine Absurdität, ein Nonsens. Und wenn ich die Vertiefung als aufgemalt denke, « was hilfts? wie sollte der Rahmenmacher auf den törichten Gedanken verfallen sein, den Schein dieser Absurdität hervorzurufen? » Ja, wenn wir immer wüssten, wie die alten Wandmaler auf diesen oder jenen Gedanken verfallen sind! Obiges Motiv — Nonsens oder nicht — haben wir durch hinlängliche Analogien gestützt gefunden. Und dann stehen sich hier wohl zwei Methoden gegenüber. P. sagt: « es wäre absurd, also ist es nicht ». Ich sage: es ist; die Bemühungen, es aus der Welt zu schaffen, sind misslungen; und wenn es mir absurd scheint, so liegt das wohl an der Lückenhaftigkeit meiner Kenntniss. Die den Architekturmotiven des Bildträgers zu Grunde liegenden Vorstellungen sind keineswegs so klar und einfach, wie P. glaubt. Wie man dazu kommen konnte, Architekturmotive auf den Bildträger zu malen, darüber habe ich 1902 S. 220 eine Vermutung ausgesprochen. Grade für dies Motiv mochten Wände zweiten Stiles Anhaltspunkte bieten, wie z. B. der Vorraum (l.) des Zimmers *Gesch.* IV unten. Wir dürfen doch nie vergessen, wie lückenhaft unser Material ist.

P. beunruhigt sich darüber, dass, wenn gewisse Dinge als wirklich, andere als gemalt gedacht waren, der « unglückliche » Beschauer, da doch factisch alles gemalt ist, nicht wusste, was wirklich, was gemalt sein sollte. Nun, auf den beiden palatinischen Wänden und in Fig. 20 war ja diesem Unglück vorgebeugt, indem das auf den Bildträger Gemalte monochrom, also nicht realistisch erschien. Aber auch was andere Wände betrifft, denen dieser mildernde Umstand fehlt: ich kann nicht umhin, P.'s Bedenken etwas pedantisch zu finden. War ein Gegenstand einmal in die Wanddecoration aufgenommen, so gehörte er eben dieser decorativen Kunst an und wurde behandelt mit Rücksicht nicht auf das Unterscheidungsbedürfniss des Beschauers, sondern auf decorative Wirkung. Diese aber sucht der zweite Stil in der realistischen Architekturmalerei, und es ist eigentlich ganz selbstverständlich, dass alles, auch das ursprünglich als nicht wirklich gedachte, in diese Ausdrucksweise

übertragen wurde. Wenn der Beschauer Bildträger mit aufgemalter Architektur kannte, so orientirte er sich leicht; wenn nicht, so mochte er immerhin alles für wirklich halten; darüber machte sich der Decorateur keine Sorgen. Ich denke, das ist im Wesen der decorativen Kunst begründet (1). Und wenn auf dem Bildträger der palatinischen Wände der Einblick durch Monochromie als unwirklich bezeichnet ist, so sehe ich darin eine Spur des der Wirklichkeit entnommenen Vorbildes: die Assimilirung ist noch nicht vollständig vollzogen. Sie ist es auf der stilistisch jüngeren Wand Fig. 7.

Wir haben also fünf Wände zweiten Stiles, auf denen der Mittelbau als ein vorn durch die Bildtafel teilweise gesperrter Pavillon erscheint. Die Zahl ist nicht gering, wenn wir bedenken, wie wenig Wände mit Mittelbau erhalten sind. Dazu zwei sich an den zweiten Stil eng anlehnende Wände späterer Zeit. Ich betrachte demnach dies Motiv als vollkommen gesichert und finde dass dies Resultat durch P.'s Polemik in keiner Weise erschüttert ist.

Kehren wir nun noch einmal in das palatinische Zimmer zurück und werfen wir einen Blick auf die Wandungen der Bildnische. Das Licht kommt auf dieser Wand von rechts. So liegt denn ganz richtig die rechte Wandung in tiefem Schatten; ebenso, da die Nische ziemlich tief ist, der grösste Teil der linken; doch erhält diese an ihrem vorderen Rande einen schmalen, hellen Lichtstrahl. Beschattet war (so scheint es) auch die Unterseite des Gurtbogens (s. unsere Fig. 18). Also diese Wandungen erhalten ihr Licht ausschliesslich von der Vorderseite, absolut nicht von aussen, was sie doch müssten, wenn sich hier ein Fenster öffnete. Nun giebt es natürlich den Ausweg, dies für eine Ungenauigkeit zu erklären. Aber erstens bleibt doch bestehen, dass meine Auffassung sich an das hält, was der Maler sehr ausdrücklich sagt, nicht an irgend etwas, was er vermeintlich hätte sagen sollen. Zweitens wird obige Ausrede sehr erschwert durch die besonders sorgfältige, detaillirte und offenbar bewusste Art, in der hier diese Beleuchtungsverhältnisse behandelt sind. Und endlich drittens auch dadurch, dass dasselbe ausnahmslos an allen Mittelbauwänden zu beobachten ist

(1) Wesentlich dies sagte ich 1902 S. 225. P. begnügt sich zu antworten: « Mau hält sich an Nebensachen ».

(ebenso detaillirt, mit dem Lichtstrahl r., an dem Aphroditebilde des Farnesinahauses), während es bei offenbaren Prospekten anders ist. So in dem Häuserprospekt der Langwand des palatinischen Mittelzimmers, so an allen sechs Prospekten im Hauptraum des *cubicolo* von Boscoreale (Barnabei Tf. X). Freilich in dem inneren Teil (« Alcoven ») dieses Zimmers (Barnabei IX) ist zwar die Unterseite des Architravs belichtet, nicht aber die Seitenflächen der Pilaster. Was sich der Maler dabei gedacht hat, weiss ich nicht; es kann nicht in Betracht kommen gegenüber dem was zweifellos richtig und in der Mehrzahl der Fälle beobachtet ist. Also auch von dieser Seite werden wir darauf geführt, hier nicht einen Ausblick ins Freie, sondern eine durch die Bildtafel geschlossene Nische zu erkennen.

Ganz falsch ist, was P. S. 97 über die Willkür der Wandmaler in der Schattengebung sagt. Sie sollen nicht alle gleiches « Princip » haben, der eine das Licht von der Seite, der andere von vorn auffallen lassen. Die Wahrheit ist, dass das Licht stets von der Eingangsseite kommt, also die Seitenwände es von der Seite haben, die Rückwand von vorn; letzteres mit der Modification, dass es etwas schräg entweder von beiden Seiten gegen die Mitte oder von der Mitte nach beiden Seiten fällt. Regel ist es auch, dass, aus rein decorativen Gründen, frei vorstehende Säulen oder Pfeiler keinen Schatten auf die Wand werfen (*Gesch.* III. IV). Den Irrtum, als sei *Mon.* XI 22 (Fig. 8) von den Stirnseiten der heraussprungenden Gebälke die eine belichtet, die andere beschattet, hätte P. vermeiden können, wenn er sich an das Original, nicht an die Publication gehalten hätte. Die Lichtverhältnisse sind grade hier, an dem l. Gebälkende, besonders sorgfältig und verständnissvoll behandelt. Die Töne der Stirnseite sind ganz gleich denen der belichteten Langseite, nur dass auf das Vorderende dieser letzteren vom Zimmereingang her ein Lichtstrahl fällt, ganz wie auf die oben besprochene Nischenwandung, und hellere Töne bewirkt. Diese hat der Zeichner der Mon.-Tafel irrtümlich auf die ganze Langseite ausgedehnt und, durch den Kontrast verführt, die Stirnseite dunkler gemacht. Hier aber fällt ganz deutlich auf den hellen gelben Fries der Schatten des Gesimses, während er auf der wirklich beschatteten Langseite des r. Gebälks in der Beschattung des Ganzen verschwindet.

Jeder sieht, dass der obere Einblick schlecht zu der Umrahmung des Bildes mit Pilaster und Bogen, weit besser zu der Bildtafel Fig. 7 passt. Die ungetrübte Form jenes Bildträgers, mit über dem Bogen aufsteigender Wand ohne Aufmalung, finden wir mehrfach im Farnesinahause (am besten Fig. 9). Und es ist ja klar, dass diese engere Einrahmung, Pilaster und Bogen, dahin zielt, das Bild als Durchblick erscheinen zu lassen. Aber diese Vorstellung überschreitet nicht die Grenzen des Bildträgers. Dieser enthält das Motiv des Durchblicks, und mit diesem hat ihn der Wandmaler in seine Decoration aufgenommen: weder das eine noch das andere scheint mir irgendwie unwahrscheinlich. Ob nun der Beschauer hier einen Prospekt oder ein Tafelbild erkennen mochte, das war dem Decorateur ganz gleichgültig (1). Ja wir können auch zugeben, dass er in Fig. 10 und 11 erstere Auffassung durch die Art des Bildes begünstigt hat, und nichts ist wahrscheinlicher, als dass dies oft auch bei in wirklichen Bildträgern dieser Form angebrachten Tafelbildern der Fall war. Also das entscheidet nicht. Im Farnesinahaus enthält eben diese Umrahmung auch zweifellose Tafelbilder.

Ich wende mich jetzt zu den 1902 S. 195 ff. besprochenen Beispielen deutlich gekennzeichneter Tafelbilder. Sind diese durch Petersen's Polemik zweifelhaft geworden? Ich glaube nicht.

Erstens die Wand des Epigrammenzimmers (1902 S. 196 Fig. 6, *Gesch.* V. VI). P. sagt (S. 99) es sei kein « positives Kennzeichen eines Tafelbildes nachgewiesen ». Ganz richtig: ich hielt das positive Kennzeichen für unmittelbar evident und jedes Wort für überflüssig. Also das Kennzeichen ist der Rahmen, der, hellvioletter Farbe, das Bild auf drei Seiten einfasst. Unten ist er nicht sichtbar; hier geht gleich über dem Sockel ein Ornamentstreif quer über die Wand. Ihm kommt keinerlei Körperlichkeit zu, er ist eben rein ornamentaler Geltung, aber er deckt, so hoch er reicht, alles zu was hinter den Säulen des Mittelbaues und den Eckpfeilern liegt. Freilich aber würde wohl auch wenn dieser Streif nicht

(1) Anderes als die Not des Beschauers weiss auch P. bei Gelegenheit des analogen Falls der Tablinumswand (S. 101) nicht einzuwenden. Kleine Scherze wie « er war freilich nur ein Tischler » thun wohl nichts zur Sache.

wäre, hier unten der Rahmen nicht hervortreten. Nämlich innerhalb des Rahmens läuft um das Bild ein schwarzer Streif, durch einen ganz schmalen hellbraunen Streif vom Bilde selbst getrennt. Denken wir den Streifen auch unten, so bleibt wohl für den Rahmen kaum genügender Platz. Der Maler würde es dann wohl gemacht haben wie in dem palatinischen Mittelzimmer (Fig. 8), so

Fig. 22.

dass von dem unteren Rahmen nur die Schnittfläche sichtbar gewesen wäre. Um zu zeigen, dass es sich um einem wirklichen, ringsum gehenden Rahmen handelt, bilde ich hierbei (Fig. 22) das betreffende Stück der Rückwand desselben Zimmers ab, wo die Anordnung eine etwas andere ist, so dass auch unten der Rahmen zum Vorschein kommt. Er ist dann oben bekrönt durch einen friesartigen Ornamentstreifen, über dem auf einer sehr einfach profilirten Leiste ein Palmettenornament aufsteht. Ganz ähnlich, nur ohne das Fries-

ornament, S. 233 Fig. 21, wo der Rahmen auch noch durch die diagonalen Eckfugen charakterisirt ist.

Dieser Rahmen war durchaus nicht notwendig; nichts hinderte, das Bild mit etwas mehr Himmel die ganze Oeffnung des Pavillons einnehmen zu lassen. Wenn der Maler ihn doch angebracht hat, so wollte er etwas bestimmtes damit sagen, und das kann, soviel ich sehe, nichts anderes sein, als eben dass das Bild ein eingerahmtes Tafelbild ist. Dazu kommt, dass der blaue Himmel des Bildes unten und der des Durchblicks oben auf das Bestimmteste von einander geschieden sind: der erstere ist auf dieser und der gegenüberliegenden Wand viel heller, wie *Gesch.* V richtig angedeutet ist; die farbige Tafel VI ist in dieser Beziehung nicht genau, indem auf ihr das obere Blau heller erscheint (1). Der Maler wollte offenbar keinen Zweifel darüber lassen, dass beide nicht zusammengehören.

Hier einen Durchblick auf das Dargestellte zu sehen, wäre mir ganz unmöglich, auch wenn ich sonst dazu geneigt wäre und mit P. solche Durchblicke als letzte Consequenz dieser raumerweiternden Architekturmalerei betrachtete. Ich würde dann doch verlangen, dass der Durchblick zu der Architektur in Beziehung gesetzt wäre, dass sie sich öffnete und man durch sie hindurch auf das Dargestellte sähe. In dieser Beziehung verstehe ich es, wenn man in den oben besprochenen Wänden vom Palatin Prospektbilder erkennt. Hier aber ist die Beziehung zwischen Architektur und Durchblick absichtlich negirt durch die Einschiebung eines neutralen, absolut nicht architektonischen Zwischengliedes. Und nicht nur durch den Rahmen; auch noch durch den innerhalb desselben das Bild einfassenden schwarzen Streif (etwa einem Passepartout vergleichbar) der auf einer Bildtafel trefflich geeignet ist, die hellen Töne des Bildes noch kräftiger hervorzuheben, die Vorstellung des Durchblickes aber gradezu unmöglich macht.

Petersen (S. 99) ermöglicht es, grade in dem Rahmen den Beweis für das Prospektbild zu finden. Sehr flott wird der Fall in fünf Zeilen erledigt. « Der Durchblick wird durch die Teilung « der Oeffnung mittels eines Querbalkens zur Gewissheit. Wir werden « dasselbe Mittel die Raumöffnung durch teilweisen Verschluss nur

(1) Meine Berufung auf Taf. VI (1902 S. 195) war also nicht richtig

« wirksamer zu machen, schon fast ebenso in Boscoreale angewandt finden (Mau Fig. 4) ».

Ist denn von alledem irgend etwas richtig? Ein Querbalken? Sieht denn P. nicht die Vertikalglieder beiderseits, die mit dem Horizontalgliede in ganz unarchitektonischer Weise zusammentreffen? Gehörte dies zur Architekturmalerei, so würden doch die tragenden Glieder als solche, als Säulen oder Pfeiler bezeichnet sein. So wie sie sind ist es eben ein Rahmen und nichts anderes. Und dass durch den Rahmen die Raumöffnung wirksamer wird, ist ein ganz unerhörte Behauptung: sollte es ein Durchblick sein, so konnte der bis zum Gebälk frei bleibende Himmel seine Wirkung nur verstärken. Es fehlt auch jede Spur einer Analogie für ein solches Verfahren. Die citirte Wand von Boscoreale hat mit dieser nichts gemein. Dort — es ist wild gewordene Architekturmalerei — sieht man durch die mittlere Thüröffnung einen Teil einer weiter einwärts liegenden Säulenreihe, zwei Säulen und Gebälk, fern und undeutlich gemalt (1). Also nicht Teilung in der Oeffnung selbst, nichts rahmenartiges, sondern ferne Architektur, kurz etwas ganz anderes. Genau so ist es, noch deutlicher, auf der S. 121 Anm. zu der Wand von Boscoreale citirten Wand aus den Titusthermen (4. Stils).

Ich hatte für das Tafelbild noch geltend gemacht, dass auch der Wandschirm (Scherwand) als Bildfläche benutzt ist, diese Bilder also, auf der Rückwand den Mittelbildern ganz gleichartig, nur als auf ihn gemalt, nie als Prospektbilder gelten können, dass also wer die Mittelbilder zu Prospekten macht, Gleichartiges aus einander reisst. Von den beweisendsten dieser Bilder, denen der Rückwand, schweigt Petersen. Von den *Gesch.* V abgebildeten spricht er an anderer Stelle, S. 102: « ob eine Statue ein an- « gemessener Vorwurf für ein Tafelbild sei, kümmert Mau eben « so wenig wie, ob denn hinter dem dunkelvioletten Rand nicht « vielmehr eine Nische mit eingetieftem Boden zu verstehen sei ». Das kümmert mich in der That nicht. Nie werde ich etwas für nicht vorhanden erklären, weil es mir nicht « angemessen » scheint. Und dann ist doch dies Tafelbild zugleich Wandbild, da die Tafel Teil einer Wand ist. Eine Statue als Wandbild ist aber doch nicht

(1) Auf der Photographie ist dies vollkommen kenntlich.

so unerhört: wir haben ihrer zwei zweifellos auf einer Wand des Farnesinahauses *Mon.* XII 23 (*Mitth.* 1902 S. 221 Fig. 13). Dort kostete es dem Maler nichts, sie auf die Oberfläche des vorspringenden Sockels zu stellen und somit körperlich erscheinen zu lassen; indem er sie oberhalb derselben auf die aufsteigende Fläche der Scherwand malte, hat er die Körperlichkeit auf das bestimmteste negirt. Hier ist nichts was man für eine Nische halten könnte. Aber auch auf unserer Wand ist es ganz unmöglich, eine solche in der glatten, um weniger als 1 cm scheinbar hinter den dunkleren Rand zurücktretenden Zinnoberfläche zu erkennen. Ich halte es für überflüssig dies weiter auszuführen; man müsste schon sagen, der Maler habe sich eine Nische vorgestellt, aber alles mögliche gethan, um diese seine Vorstellung zu verbergen. Die ganze Decoration zeigt einen Holzbau (1); an die Stelle der Marmorplatten des ersten Stils mit ihrem vertieften Rande ist die Holztafel getreten: Rahmen und vertiefter Spiegel; letzterer dient als Bildfläche. Und da dies hier so vollkommen deutlich ist, müssen wir auch auf der Rückwand die den Mittelbildern gleichartigen Darstellungen als auf eben diese Holztafeln gemalt fassen, nicht etwa als Ausblicke durch einen Holzrahmen dem der Spiegel fehlt. Ausserdem: Fenster in der Scherwand sind an sich wenig wahrscheinlich, und wenn doch, so hätte der Maler ihnen sicher eine architektonische Form gegeben; dies nicht zu thun wäre gegen den Charakter des Stiles.

Mein zweites Beispiel eines sicheren Tafelbildes, *Gesch.* VIII (1902 S. 197 Fig. 7) ist oben S. 231 f. besprochen worden. Es ist jetzt nicht mehr eine einzelne Wand, sondern eine umfangreiche Gruppe.

Das dritte ist die Langwand des palatinischen Mittelzimmers *Mon.* XI 22 (1902 S. 199 Fig. 8). Nach P. (S. 92) ist meine Behandlung derselben ein Hauptbeispiel meiner « nicht einwandfreien » Betrachtungsweise. Ob nun er hier wirklich mehr « geschaut » und weniger « geklügelt » hat als ich, und ob die Art seiner Polemik einwandfrei ist? Der Leser mag urteilen. Eine etwas ausführlichere Betrachtung mag gestattet sein, weil es doch auch an sich

(1) Ich habe dies ausführlich begründet *Gesch.* S. 191 ff.

die Mühe lohnt, dies Meisterwerk des zweiten Stiles möglichst genau und richtig zu verstehen. Wir bemerken vor allem, dass auch hier wie in dem Epigrammenzimmer (oben S. 238) der Blick auf das im Bilde dargestellte (Io und Argos) sich nicht in der Architektur selbst öffnet, vielmehr die Beziehung zwischen dieser und dem Bilde aufgehoben ist durch Einschiebung eines neutralen, nicht architektonischen Zwischengliedes. Denn die Oeffnung, durch die wir sehen, hat keinen architektonischen Charakter. Der giebelförmige Schnitt oben kann dafür nicht genügen: nach der Art dieses Stils müssten Pfosten und Sturz architektonische Formen haben. Auf das Bild zu steigert sich doch die Architekturmalerei; nun grade hier, wo der Haupteffekt, der Kontrast zwischen der nahen Architektur und dem Blick nach aussen, stattfinden sollte, ein nicht architektonisches Zwischenglied einzuschieben, wäre widersinnig, wenn es sich hier überhaupt um einen Ausblick handelte. Dagegen als Rahmen hat dies violette Zwischenglied seinen guten Sinn, und als solcher wird es auch dadurch bezeichnet, dass seine Schnittfläche auch unten sichtbar ist, zweifellos andeutend, dass es sich nach unten, hinter dem Sockel, fortsetzt: was so ringsum geht, ist eben ein Rahmen (1). Wäre eine Thür gemeint — an ein Fenster ist nicht zu denken, da die Oeffnung hinabreicht bis auf den Sockel, von dem Säulen und Wand aufsteigen — so war es ja so einfach, die grüne Oberfläche des Sockels bis an das Bild zu führen, wie es in dem wirklichen Durchblick l. geschehen ist. Ferner: die untere Schnittfläche ist belichtet, die seitlichen und die obere liegen in tiefem Schatten; wäre hier eine Oeffnung, so müssten sie belichtet sein. Lehrreich ist auch hier der Vergleich mit dem wirklichen Durchblick. Dort sind die Decke (2) und die Unterseite der hinteren Sturzbohle des Durchgangsraumes belichtet, natürlich von aussen, was zweifellos deutlich wird durch die Beschattung der von der hinteren Oeffnung

(1) Dies allein schon entscheidende Argument übergeht P. mit Schweigen.

(2) Hier ist freilich eine Verzeichnung zu constatiren. Natürlich kann das Hellviolett über der beschatteten Innenseite der hinteren Sturzbohle nur die Decke sein. Irrtümlich aber ist die Bezeichnung der l. hinteren Innenecke zu hoch, durch diesen Streifen hindurch, hinaufgeführt bis an den vorderen Sturz, so dass nun der hintere Sturz höher als der vordere und die Decke nach vorn geneigt erscheint. Ich habe diese Eckbezeichnung (eine weisse Linie) stark im Verdacht modernen Ursprunges.

abgewandten Innenseite der Sturzbohle. Den belichteten Teilen gleich, also auch belichtet, ist das Violett der Seitenwand; dass dieses, und so auch das Grün weiter unten, nach hinten etwas dunkler wird, ist conventionelle Bezeichnung des Zurückweichens, wie auch auf der Sockelplatte hier und noch oft (1). Vgl. oben S. 236 f.

In demselben Sinne machte ich 1902 S. 199 f. den dunkeln Eckschatten zwischen der unteren Schnittfläche und der Bildtafel geltend. Dem gegenüber macht P. S. 96 die Bemerkung, dass sich ähnliches Dunkelwerden gegen eine Ecke auch da findet, wo zwei helle Flächen zusammenstossen und es gilt, sie von einander abzuheben. Für mich ist augenscheinlich der Eckschatten unten am Bild gleichartig dem in den Ecken des Rahmens und geht mit ihm zusammen; als Beweis ist er mir sehr entbehrlich. P. giebt dann dieser Beobachtung eine ungebührliche Ausdehnung: « wo immer eine beleuchtete Fläche gegen eine andere von noch « lichterem Farbenton absetzt, ist die Färbung jener gegen die Grenze « etwas dunkler gehalten, umgekehrt etwas lichter, wo sie gegen eine « dunklere grenzt ». Das ist entschieden unrichtig. Um auf unserer Tafel zu bleiben: l. vom Bild die belichtete Zinnoberwand wird keineswegs dunkler, weder gegen die noch hellere Endfläche r. noch gegen den Durchblick l. Und der Art könnte man viel anführen. Hätte doch P. einige Beispiele gegeben, namentlich für derartiges Absetzen nicht gleichfarbiger Flächen (abgesehen von einspringenden Ecken): ich suche sie vergebens. Vielleicht würde er die Wandungen der vermeintlichen Prospektöffnungen anführen, die alle nach hinten dunkler werden; aber das wäre krasseste *petitio principii*; sie werden dunkler, weil sie hier durch die Bildtafel geschlossen sind (2).

Blicken wir nun auf die das Bild umgebende Architekturmalerei. Hauptstücke sind ja offenbar die beiden roten Wände r.

(1) P. S. 98 Anm: « soviel aber bleibt gewiss, dass der Maler hier nicht daran gedacht hat, die Wandöffnung als Lichtquelle erscheinen zu lassen ». Ich begreife nicht, wie P. so etwas sagen konnte.

(2) Was die seltsamen schwarzen Pfeiler der Odysseelandschaften hier sollen, ist mir unerfindlich. Es ist übrigens « nicht einwandfrei », wenn P. sagt, dass ich dieser Beobachtung mehr traue als dem Augenschein des Ganzen: grade aus diesem habe ich meine Auffassung ausführlich begründet. Dass P., da er so weitläuftig die untere Schnittfläche behandelt, den tiefen Schatten der seitlichen und oberen gar nicht beachtet!

und l., hervorgehoben durch ihre lebhaft rote Farbe, durch die nur hier vollständigen, reich entwickelten, ja schweren Gebälke, namentlich das obere; sie haben die Formen des monumentalen Baues; auch am Sockel sind sie durch besondere vortretende gelbe Stützen hervorgehoben (1). Die Incongruenz des oberen Teiles, der nach der Mitte zu senkrecht über dem unteren steht, gegen die Ecken aber zurücktritt und durch je ein herausspringendes Gebälk mit der vor der Wand stehenden Säule verbunden ist, erkläre ich mir aus rein decorativen Gründen. Das Mittelstück sollte eben durch zwei solche herausspringende Gebälke eingefasst werden: ein beliebtes Motiv (s. z. B. *Gesch.* VII unten, *A.P.A.* S. 151). Von dem senkrecht über dem unteren Teil stehenden oberen Gebälk ausgehend wären diese zu dürftig ausgefallen; so liess man es oben weiter zurücktreten. Hier mit P. einen Archetypus restituiren zu wollen, in dem das alles korrekt gewesen, ist verlorene Mühe und Verkennung des Charakters dieses Stiles.

Diese beiden Wandstücke stehen unter etwas wie einem Portikus, dessen grünliche Kassettendecke vorn von zwei Eckpfeilern und zwei auf Vorsprüngen des Sockels stehenden Säulen, hinten nur von zwei Eckpfeilern getragen wird. Die Schmalseiten des Portikus sind wenig erhalten und nicht sehr deutlich. Man sieht einen roten Vertikalstreifen, von dem nicht klar wird, ob er die Wand selbst oder einen aus ihr vorspringenden Pilaster bezeichnet; sein unterer Teil verschwindet hinter dem hier angebauten grünen und violetten Holzwerk.

Die beiden roten Wandstücke sind mit einander und mit den Wandenden verbunden durch Dinge, die sich von ihnen auf das bestimmteste als ungleichartig abheben und sich offenbar als Holzwerk geben. Letzteres giebt P. für die Verbindung mit den Ecken zu,

(1) P. S. 93 Anm: « S. 198 heisst es von denselben: sie sind also eine Art Möbel ». Als ob nicht auch ein Möbel die Formen des Monumentalbaues haben könnte. Und gab es solche Möbel, warum konnten sie nicht auch in der Malerei nachgeahmt werden? Damit ist natürlich nicht gesagt, dass der Bildträger, in die Wirklichkeit übersetzt, aus Mauerwerk zu denken sei. Um die « zwiespältige » Illusion kommen wir nun einmal nicht herum. Es ist doch ein fundamentaler Unterschied zwischen dem Holzwerk, das sich unverhüllt als solches giebt, und dem das sich mit allem Raffinement (ob freilich ganz vollständig?) hinter den Formen des Monumentalbaues verbirgt.

« weil es (das Holz) für Spannung das naturgegebene Material war »(1). Nein, ich bitte recht sehr, nicht deshalb und nicht aus irgend welchem apriorischen Grunde muss es zugegeben werden, sondern weil der Maler es auf das unzweideutigste gekennzeichnet hat: zweifellos erkennt man die ganz dünne Bretterdecke des Durchganges, getragen vorn und hinten von je einer auf die schmale Kante gestellten Bohle. Auch der ganz dünne violette Pilaster an der Ecke ist offenbar Holz, und mit ihm die anschliessende violett-grüne Wand mit dem Fenster.

Eben so deutlich von Holz ist aber auch das was über dem Bilde die beiden roten Wandstücke verbindet. Vergeblich sucht P. dies zu bestreiten. Ich soll nicht wissen, was alles die Alten in Marmor machen konnten: Dinge wie der phantastische Giebelaufsatz und die dünne Friesplatte. Das ist mir nicht neu; aber dass man mit einer solchen dünnen Marmorplatte das etwa fünfzigfache ihrer Dicke und zwölffache ihrer Höhe überspannt haben sollte, das konnte auch dem Wandmaler nicht in den Sinn kommen. Und wenn ich ein Gebälk sehe, das nur besteht aus einer solchen dünnen aufrecht stehenden und einer horizontal darüber gelegten Platte, letztere mit flachem eingekerbten Ornament am Rande, verbunden in der einspringenden Ecke durch ein ganz winziges, verschwindendes Profil, so erkenne ich hier ohne weiteres Tischlerarbeit, nicht Steinconstructiono der Nachahmung derselben (2). Zu dem Holzbau in der Ecke stellen sich diese Dinge auch durch ihre dunkeln Farben; und das Violett des Giebelfeldes stimmt wieder mit dem des Bildrahmens. Und wenn ein solches Gesims den obersten Abschluss, den Gipfelpunkt eines Baues bildet, dessen untere Teile,

(1) P. fügt hinzu: « aus dessen Leichtigkeit also keine besonderen Schlüsse zu ziehen sind ». Also daraus, dass dies als leichter Holzbau erscheint, die roten Wandstücke in monumentalen Bauformen, soll nichts (besonderes) zu schliessen sein? Warum nicht?

(2) P. S. 91: « Aus der schmalen Unteransicht ist es deshalb nicht zu folgern, weil die Perspective grade in diesem Punkte in unseren Malereien oft mangelhaft ist ». Beispiele wären erwünscht. Freilich, wenn P. aus diesen Malereien überall den Holzbau hinausconjiciren will, so mag er noch manche zu schmal geratene Unteransicht constatiren. Ein solches Zurückgreifen auf den Archetypus wäre berechtigt, wenn irgendwie feststände, dass dies alles Steinbau sei. Die unbefangene Betrachtung muss sich an das halten, was dasteht.

nach oben sich steigernd, monumentale, reich entwickelte Gebälke haben, so erkenne (« schaue ») ich unmittelbar, dass hier dem eigentlichen Bau etwas ihm fremdartiges aufgesetzt ist. Der monumentale Bau endet mit dem grossen, violett-gelb-grünen Gesims, was darüber liegt, ist ein hölzerner Aufsatz (1).

P. billigt es überhaupt nicht, dass ich manchmal zu bestimmen suche, welcherlei Material gemeint ist. Dies sei erstens willkürlich, zweitens « misslich », nämlich *a*, weil es gar nicht nötig sei, dass der Maler an ein bestimmtes Material gedacht habe, *b*, weil so die Phantastik gemindert werde, *c*, weil ich Folgerungen daraus ziehe. Ich bemerke zu 1, dass das doch von Fall zu Fall zu erweisen wäre; in diesem Fall glaube ich das Gegenteil erwiesen zu haben. Zu 2 *a* gebe ich zu, dass auch ohne bestimmte Materialvorstellung gemalt werden konnte; damit ist aber nicht die Pflicht aufgehoben, es zu beobachten, wo es deutlich charakterisirt ist. Zu 2 *b*: wo steht denn geschrieben, dass die Phantastik nicht gemindert werden darf? Und wie so wird sie durch Materialbezeichnung gemindert? Sicher stärkt diese den Realismus, in dem vielfach dieser Stil seine Wirkung sucht. Zu 2 *c* ist wohl die Antwort überflüssig.

Wie ist nun dieser hölzerne Aufsatz mit dem Bildrahmen verbunden? Wenn beide von Holz sind, so werden es wohl auch die Zwischenglieder sein. Das Gebälk der roten Wände setzt sich über der Rahmentafel fort, aber in anderen Farben. Nur das Epistyl behält sein Violett und tritt dadurch der etwas dunkleren Rahmentafel näher. Der Grund des Frieses wird grün statt gelb. Nicht etwa Schattenwirkung (2): das Grün erstreckt sich nicht auf die beschatteten Teile der Gebälkenden der roten Wände, und auch sonst wird nie im zweiten Stil Gelb im Schatten zu Grün (vgl. den Sockel dieser Wand). Noch viel charakteristischer aber ist das Gesims: statt grün, rot und weiss erscheint es einfarbig violett, vollkommen und offenbar absichtlich gleichfarbig der doch zweifellos hölzernen Kassettendecke. Diesen Farbenwechsel für be-

(1) P. S. 93: « wie sollte sie noch stattlicher sein? ». Und S. 94: « niemand kann zweifeln, dass Gebälk auf Gebälk liegen soll ». Mir scheint dies eine sehr ungenügende Antwort.

(2) Es scheint, dass der Zeichner der Mon.-Tafel von dieser Vorstellung beeinflusst war; das Grün ist lange nicht so gelblich wie es dort erscheint

deutungslos zu halten ist (mir wenigstens) unmöglich. Hat er aber eine Bedeutung, so kann es nur die sein, dass hier ein anderes Material, und zwar Holz, angedeutet werden soll.

Ich glaube damit hinlänglich nachgewiesen zu haben, dass hier von einem Wandende zum anderen hellfarbiger Monumentalbau (zweimal, oder mit den Streifen an der Portikusschmalwand viermal) mit dunkelfarbigem Holzwerk (dreimal) wechselt. Das Holzwerk an den Wandenden ist eigentlich weiter nichts als Decke und Wandung eines Durchganges, durch den man auf in schillernder Luftperspektive zurückweichende Gebäude blickt (1).

Nach alledem sind wir vollauf berechtigt, die beiden roten Mauerstücke, die sich so entschieden von dem Uebrigen als fester Kern abheben, für sich zu betrachten. Was sich aus ihnen ergiebt, habe ich 1902 S. 198 ff. gesagt. Gegen die Mitte ansteigend sind sie verständlich, wenn hier ihr Zweck lag, nämlich das Bild zu halten, verständlich als Bildträger. Dagegen eine Wand mit Fenster sind sie nicht: da hätte es keinen Sinn, dass sie unter einander und mit den Ecken nur durch Holzwerk verbunden sind. Und auch abgesehen davon, es wäre eine Wand, die sich gegen das vermeintliche Fenster steigerte, die nur des Fensters wegen da wäre, was mir wenigstens sinnlos erscheint (2). Und selbst dies Unwahrscheinliche zugegeben, so müsste dann doch über dem Fenster die Architektur gipfeln, während grade hier, gegenüber den monumentalen Formen der roten Wandstücke, Holzwerk erscheint.

P. meint S. 95, die Verbindung des Bildträgers mit den Ecken dürfe nach meiner Auffassung nicht da sein. Warum nicht? Erstens, war ein so massives Möbel einmal aufgestellt, so konnte man es auch durch Holzwerk mit irgend einer Wand in Verbindung setzen, ohne dass wir verpflichtet wären zu wissen, was man damit bezweckte. Zweitens ist es gar nicht nötig, das Vorbild in der Wirklichkeit zu suchen: der Maler konnte dies hier anbringen, weil ihm vielleicht sonst die Ecke zu leer schien, vielleicht

(1) Die 1902 S. 203 zweifelnd ausgesprochene Vermutung, der Maler habe diese Dinge als Malerei auf der Rückwand des Portikus gedacht, gebe ich auf, weil sie doch mit der Architekturmalerei in Widerspruch gerät. In Betreff der allgemeinen Betrachtungen P.'s (S. 104) wäre noch einiges zu bedenken, worauf ich jetzt nicht eingehen will.

(2) Dies Argument fehlt S. 92 f. in P.'s Referat über meine Gründe.

auch rein coloristischer Wirkung halber, wovon gleich die Rede sein wird (1).

Noch einen Bestandteil der Decoration müssen wir erwähnen, auf den P. (S. 94) besonderes Gewicht legt: das rote Feld, das sich von dem Giebel über dem Bild bis an das Epistyl des Portikus erstreckt. P. meint, dies sei « ein Stück Wand, das auf der « Nischenüberdachung hinter der *cresta* sich erhebt und sich oben « mit dem .... Gebälk (des Portikus) verbindet ». Dadurch soll, wenn ich recht verstehe, bewiesen sein, dass der Bildträger kein Möbel, sondern oben festgemauert ist (2). Erstens aber ist doch die dünne Holzdecke wenig zum Tragen einer Wand geeignet. Zweitens fehlt es im zweiten Stil an jeder Analogie für eine solche Verbindung der Scherwand, oder was an ihre Stelle getreten ist, mit dem Gebälk des Portikus, unter dem sie zu stehen pflegt; und vergebens fragt man nach dem Sinn, den sie haben könnte. Drittens, wer mit der Art des zweiten Stiles einigermassen vertraut ist, wird nimmermehr glauben, dass so eine Farbenfläche, die nirgends eine Spur von Körperlichkeit zeigt, etwas körperliches bedeuten könne. Es war ja so leicht, ihr irgend einen architektonischen Seitenabschluss zu geben; durch Fehlen desselben wird die Körperlichkeit gradezu negirt. Es ist eben ein aus rein decorativen, coloristischen Gründen, ganz ohne Rücksicht auf die Architekturmalerei dahin gesetztes Farbenfeld. Hierfür fehlt es nicht an Analogien, grade auf diesen palatinischen Wänden. Ein ebensolcher roter Streif ging im Triclinium (Fig. 11) vom Giebel des Mittelbaues an die Decke (der erhaltene Rest *Gesch.* IX). Diesen freilich wird wohl P. auch für eine Wand erklären. Aber ebenda läuft ein körperloser Zinnoberstreif über dem Gesims des Wandschirmes entlang und an dem Eckpfeiler in die Höhe. Und in den beiden Seitenzimmern (« *alae* ») sind im oberen Wandteil die Vierecke zwischen dem Gebälk des Wandschirmes, den Säulen nebst Eckpfeilern und dem Epistyl von eben solchen roten Streifen eingefasst, denen es ganz unmöglich ist ir-

(1) Gar nicht verstehe ich, wie P. a. O. sagen kann, ich hätte diese Holzverbindung früher geleugnet. Etwa weil ich einmal diese Wandstücke isolirt nenne? Das wäre doch ein Spiel mit Worten.

(2) P. S. 93: « Hier wie öfter muss ich fragen, ob Mau sich wohl ein- « mal das als existierend vorgestellt hat was er mit seinen Argumenten zu « erweisen glaubt ». Dieselbe Frage möchte ich an P. richten, hier wie öfter.

gend welche Körperlichkeit beizulegen. Das Zinnoberfeld über dem Giebel hat auch das Epigrammenzimmer (Fig. 6), hier von zwei Figuren eingefasst. Und auch Fig. 7 erhebt sich zu oberst ein garnicht charakterisirtes rotes Feld bis zum abschliessenden Architrav, einen Einblick in die Architektur teilweise verdeckend.

In unserem Falle bietet das rote Feld erstens einen Grund, von dem sich die hellfarbige Giebelbekrönung gut abhebt, zweitens gehört es zum coloristischen Gesammtbild der Wand. Den dominirenden Mittelpunkt bildet ohne Zweifel das grosse Bild; neben ihm, rechts und links, höher, auf demselben Träger, zwei kleinere gleichartige Bilder. Also ein Dreieck mit der Spitze nach unten und dem Schwerpunkt in dieser Spitze. Ein grösseres Dreieck bildet das Bild mit den beiden hellen Partien oben r. und l. von dem roten Feld; auch hier liegt der Schwerpunkt unten, nicht der Ausdehnung, aber der Fülle und dem Gewicht nach. Diese Dreiecke kreuzen sich mit dem Dreieck der vor allem übrigen hervorleuchtenden Zinnobermassen — der beiden Wände und des Feldes über dem Giebel — mit der Spitze nach oben und dem Schwerpunkt in den beiden unteren Ecken. Das Bilderdreieck wird dann noch flankirt von den beiden schwächer wirkenden, für das Auge zurücktretenden Prospekten an den Wandenden, das Farbendreieck durch den roten Streif oben an der Schmalwand des Portikus. Und mir wenigstens scheint, dass die Feinheit der ganzen Farbencomposition dadurch gewinnt, dass er hier nur oben, nicht bis auf den Sockel hinabgehend erscheint: vielleicht verdankt die ganze sonderbare Verkleidung des unteren Teiles der Portikuswand nur dieser Absicht ihren Ursprung. Ob ausserdem auch das Epistyl der grossen Säulen in seiner ganzen Länge zinnoberrot war, oder, wie der Zeichner der Mon.-Tafel zu sehen geglaubt hat, nur, im Anschluss an die Zinnoberfläche, in seinem mittleren Teil, im übrigen aber von hellerer Farbe, das kann nicht mit Sicherheit entschieden werden (1). Dazwischen nun erscheinen, in den Holzpartien, dunkle, zurücktretende Farben: an den Ecken Dunkelviolett und dunkles, bläuli-

(1) Ich würde unbedingt dem Zeichner glauben, wenn er nicht dem auf der l. Seite roten Stück der Schmalwand r. dieselbe hellere Farbe gegeben hätte; dass es rot war, ist noch jetzt kenntlich. Das von ihm hellfarbig gesehene Stück des Epistyls erscheint jetzt auf der Vorderfläche schwarz, was auf Zinnober deuten könnte, unten von unklarer Farbe.

ches Grün, in der Mitte, etwas gesteigert, Violett und das lebhaftere Blau. Dazu die grüne Oberfläche des Sockels, durch die, zusammen mit dem Grün des unteren Epistyls, das Zinnoberrot mächtig gesteigert, dagegen die kalten Farben des Holzwerks noch abgeschwächt werden. Eine sehr glückliche Anordnung ist es endlich, dass der Sockel unter den Zinnoberpartien gelb, unter den kaltfarbigen schwarzgrundig ist. So werden die Zinnoberpartien in ihrer Gesammtheit, einschliesslich des Sockels, noch mehr durch warme, lebhafte Farben hervorgehoben — sehr schön ist das Zusammenwirken des Gelb am Sockel und am oberen Fries — während doch andererseits die coloristischen Gegensätze über dem Sockel gemildert werden, indem das Zinnober durch das Gelb abgeschwächt wird, die kalten Farben aber über dem Schwarz doch etwas lebhafter vortreten. Als Farbencomposition ist ohne Zweifel diese Wand das Feinste was uns der zweite Stil hinterlassen hat.

Hiermit glaube ich meine Auffassung der Architekturmalerei hinlänglich begründet zu haben, unter steter Berücksichtigung der von P. erhobenen Einwände (1). Wie versteht denn nun P. die Wand? Es ist sehr merkwürdig.

Da steht (S. 95) unter dem Portikus, vom Zuschauer am weitesten entfernt, eine violette Wand, von einem Wandende zum andern, aber sichtbar nur an den Ecken, wo sich der Strassenprospekt, und in der Mitte, wo sich der Durchblick auf Io und Argos öffnet. Vor ihr, ebenso hoch wie ihr Mittelteil, steht eine rote Wand mit schwerem, reichem Gebälk. In ihr öffnet sich, vor dem Durchblick der ersten Wand, eine grössere Durchblicksöffnung, bedeckt mit Kassetten, Fries und Giebel, die als Teile dieser Wand zu fassen sind (s. dagegen oben S. 246). Wieder vor ihr, etwa 1m entfernt (natürliche Grösse angenommen), steht eine dritte, ihr ziemlich gleichartige Wand, auch rot, niedriger, mit schwächerem Gebälk, aber gegen die Ecken länger. Oder vielmehr, dies ist keine einheitliche Wand, sondern zwei Wandstücke, die in der Mitte, vor dem Durchblick, keinerlei Verbindung haben. So wird also, was ich (und ich glaube alle bisherigen Beschauer) als eine Wand

(1) Die Sorge, wie das Bild rückwärts vor Schaden geschützt war (P. S. 93), wird wohl auch P. mir gestatten, getrost den einstigen Besitzern zu überlassen. Auch erscheint es mir als Nebensache, ob das Bild in den Rahmen « eingelassen » oder irgendwie hinter ihm befestigt war.

mit zwei Gesimsen fasse, in zwei vor einander stehende Wände zerlegt, um den S. 245 besprochenen Widerspruch zu heben. Von den Enden der zweiten Wand geht endlich, auf den Zuschauer zu bis an die dritte Wand, ein kurzes Wandstück. Auf ihm setzt sich das Gebälk der zweiten Wand fort, und noch über die dritte hinaus; vor dieser wird es an seinem Ende von einer Säule gestützt. So entsteht also zwischen Wand 2 und 3 jederseits ein gegen die Ecke geschlossener, gegen das Bild offener Zwischenraum (1). « Dass dieser Abstand dicht an der Mittelöffnung nicht « ebenso deutlich sich darstellt, wie weiter nach aussen, ist einer « jener Widersprüche, die uns nicht beirren dürfen ».

P. lässt sich eben sehr schwer in Durchführung seiner Auffassung beirren. Aber wohl wenige sind mit gleicher Athaumasie begabt. « Nicht ebenso deutlich sich darstellt » ! Er ist vielmehr auf das zweifelloseste negirt. Die Wandenden unten und oben stehen senkrecht über einander, und zum Ueberfluss steht noch auf dem unteren Gebälk eine Figur, die mit ihrem Kopf das obere stützt. Und so etwas gleich an dem dominirenden Mittelpunkt der Wand! Der wirkliche Widerspruch (oben S. 245) wird doch grade dadurch erträglich, dass er an einer von der Mitte entfernteren Stelle zu Tage tritt. Und wieder soll ich es sein, der aus Widersprüchen « unhaltbare Schlüsse zieht » (S. 92). Dergleichen soll auf « In- « congruenz der künstlerischen Conception und ihrer Ausführung » hinauslaufen. Also der Urheber dieses Meisterwerkes soll im Stande gewesen sein, das unendlich öde Motiv der drei hinter einander in Reih und Glied aufmarschirten Wände zu ersinnen: es wäre ja entsetzlich wenn der Zwischenraum sichtbar wäre; der vorzügliche ausführende Künstler soll nicht im Stande gewesen sein, es wiederzugeben, und die Schönheit der Decoration wäre das Product seines Unvermögens oder Missverständnisses, ganz wie im Triclinium (oben S. 232 ff.). Ich halte jedes weitere Wort für überflüssig.

Und nun Wand 1, die violette. Dass sie an den Ecken Holz ist, hat Petersen S. 95 zugegeben; das übrige soll « Holz » (*sic*), also wohl festes Mauerwerk sein, was nicht ohne Schwierigkeit ist, da das Stück über dem Ende von Wand 3 einerseits von der Vorderfläche des hölzernen Thürsturzes gar nicht unterschieden, an-

(1) Vgl. hierzu oben S. 249 Anm. 2.

dererseits dem in der Mitte gesehenen (nach mir Bildrahmen) gleichartig ist. Aber es sei so. Diese feste Mauer also würde isolirt stehen, wenn sie nicht mit den Wandenden durch jenes Holzwerk verbunden wäre, ist also als « die » Wand doch kaum brauchbar. Wand 1 soll unmittelbar an Wand 2 stehen. Aber wie so sind es dann zwei Wände? Es ist eine, die unbegreiflicher Weise aus zwei Teilen besteht, deren vorderer, rot, auf dem grünen Sockel steht, während der zweite, violett, noch hinter ihn hinabreicht, wie die untere Schnittfläche zeigt. Unbegreifliche Dinge, die sich bei meiner Auffassung auf das einfachste erklären. Und überhaupt: drei Wände, darunter eine aus zwei isolirten Stücken bestehend, wie sollte der Decorateur darauf kommen, etwas so überaus Seltsames zu ersinnen, das dann decorativ garnicht zur Geltung kommt, vielmehr dem Beschauer möglichst verborgen wird? P. konnte so etwas wohl nur annehmen, weil ihm der Prospekt von vorn herein feststand.

Aber mir scheint es ist genug. Ich überlasse ruhig dem Leser das Urteil, wer hier « geschaut », wer « geklügelt » und « herausgeklaubt » hat.

Für das Tafelbild hatte ich noch geltend gemacht (S. 201), dass man so, nämlich so klein und doch so detaillirt, wohl ein nahes Bild aber nicht ferne Wirklichkeit sieht, und dies erläutert durch Vergleich mit dem wirklichen Prospekt links. Nun soll ich « die fernende Luftperspektive in dem einen Bild ebenso übertrieben, wie in dem anderen herabgesetzt » haben. Ich muss dies bestreiten. Dass in dem Prospektbild « die Luftperspektive und die un- « bestimmten Formen und Farben auch der Figuren keinen Zweifel « lassen über die Absicht dies alles entfernt erscheinen zu lassen », darin ist keine Spur von Uebertreibung. In Betreff des Iobildes sprach ich nur von den Figuren, und auch da ist nichts übertrieben. P. möchte nun gern die Sache so wenden, es seien zwar im Iobild die Figuren deutlicher und genauer als im Strassenprospekt, in diesem aber die Häuser conturenschärfer als die Scenerie im Iobild, so dass sich das gewissermassen aufhöbe. Auf diesen Gedankengang eingehend müssten wir also die Figuren des Iobildes mit den Häusern vergleichen; aber da stehen wir sofort vor derselben Tatsache, dass die Häuser als fern, die Figuren als nah gemalt sind. Auch der Vergleich der beiderseitigen Scenerie ist verfehlt. Nicht auf die schwer ab-

messbare Conturenschärfe kommt es an, sondern darauf, dass in dem Strassenbild die Luftperspektive die Localfarben verschlingt und durch ihre kalten Töne die Gegenstände in die Ferne rückt, während im Iobild auch die Basis klein aber in warmer Lokalfarbe dicht vor uns steht. Und wenn hier die ganze Scenerie in hellen Tönen erscheint, so hat das mit Luftperspektive nichts zu thun, sondern das Bild stellt sich dadurch zu einer aus dem dritten Stil sehr bekannten Classe von Bildern, in denen die Figuren ausführlich und deutlich gemalt, die Scenerie in weisslichen Tönen leicht angedeutet ist. Das ist ganz conventionell, um die Figuren mehr zur Geltung zu bringen. Bei der sehr geringen Zahl erhaltener Bilder zweiten Stils ist es nicht zum verwundern, dass in ihm dies das einzige Beispiel ist. Wenn P. meint, es sei eine « eigenmächtige Forderung », dass die Figuren « als fern gesehen sein müssten », und wenn er mich belehrt, dass es nicht bloss ferne, sondern auch nahe Wirklichkeit giebt (1), so trifft er nicht den Kern der Frage. Wer ein Bild malt, kann den Standpunkt in nächster Nähe nehmen, die Dinge als aus nächster Nähe gesehen malen, dennoch aber ihnen beliebig kleine Proportionen geben. Und das ist hier geschehen (2). Dagegen wer einen Prospekt im Zusammenhang mit der Architektur malt, muss das Dargestellte mit ihr in optischen Rapport bringen; thut er das nicht, so malt er es eben nicht als Prospekt. Dies ist in dem Strassenprospekt geschehen, in dem Iobilde nicht; also ist dies nicht als Prospekt sondern als Bild gemalt (3). Als solches erweist es sich auch durch das ganz willkür-

(1) Uebrigens ist es doch auch garnicht so selbstverständlich, dass man aus zwei Oeffnungen derselben Wand, nahe bei einander, einmal auf etwas Fernes, einmal auf Nahes blickt. Dass das Dargestellte eher auf das entgegengesetzte Verhältniss führen könnte, kommt weniger in Betracht, und ich muss es durchaus ablehnen, dass es grade meiner « nüchternen » Betrachtungsweise nahe liegen soll, den künstlerischen Kriterien inhaltliche zu substituiren (P. S. 99). Das ist vielmehr Petersen's Methode (S. 100).

(2) Wie sehr die Figuren aus nächster Nähe gemalt sind, zeigt vorzüglich eine im Besitz des Instituts befindliche, von Ludwig Otto angefertigte, später von Sikkard auf das Genaueste durchgearbeitete Zeichnung.

(3) Wer in Rom ist, kann die Probe machen. Den Prospekt würde man ohne Weiteres auch aus grösserer Entfernung als das Zimmer gestattet zusammen mit der Architektur erfassen. Dem Iobild wird man sich unwillkürlich bis auf höchstens 2 m nähern, weil es sonst nicht genossen werden kann. Es fehlt eben der optische Rapport.

liche und conventionelle Grössenverhältniss der Figuren zur Scenerie und durch die ebenfalls conventionelle und andeutende Behandlung der letzteren, die, wie gesagt, einer besonderen Classe von Bildern eigen ist. Endlich ist doch diese Darstellung eine mehr oder weniger freie Reproduction eines berühmten Gemäldes (des Nikias? Helbig *Unters.* S. 140).

Nun wird wohl P. sagen, die oben an den Prospektmaler gestellte Forderung sei « eigenmächtig », es habe auch wohl einmal einer einen Prospekt malen können, wie ein Bild (1): « überhaupt « zwischen Wirklichkeit und Bild zu scheiden lag den Alten viel « ferner als uns » (S. 100). Ich möchte wohl wissen, auf was sich diese Behauptung gründet: vgl. unseren Strassenprospekt; und wie denkt denn P. über die Odysseelandschaften? Aber nehmen wir einmal an, dass es in diesem Falle so sei. Dann wäre also die Geschichte des Bildes diese (vgl. hierzu P. S. 101): ein berühmter Maler malte es als Tafelbild. Dann aber kam der Wandmaler. Er hatte einen Prospekt zu malen; statt aber dies zu thun — dass er es konnte, hatte er an der Strassenansicht bewiesen — reproducirte er an der betreffenden Wandstelle das Tafelbild, das nun als Prospekt gefasst werden sollte. Und da wären wir ja wohl wieder bei der « zwiespältigen » Illusion angelangt: « was soll nun der unglückliche Beschauer thun? usw. ». Mir liegt es fern, so zu argumentiren: wenn der Durchblick anderweitig hinlänglich feststände — wie ja P. wohl meint — so müssten wir uns auch hiermit abfinden, und dies wäre uns erleichtert, wenn der Kontrast mit dem wirklichen Prospekt nicht wäre. Da sich aber mir auch sonst in unzweifelhafter Weise das Tafelbild ergiebt, so finde ich in der Darstellungsweise die beste Bestätigung. Es ist wieder einmal so, dass ich mich mit dem, was der Maler sagt, in Uebereinstimmung befinde, P. aber allerlei Künste anwenden muss.

Und ich glaube wohl sagen zu dürfen, dass meine Auffassung nicht auf « Klügeln » sondern auf unmittelbarer Anschauung beruht: die Strassenansicht, perspektivisch stark zurückweichend, durch Luftperspektive und kalte Farben in die Ferne gerückt, giebt sich als Prospekt, das Iobild wird durch seine viel wärmeren Farben dem Beschauer nahe gebracht und erscheint auch

(1) Darauf laufen P's. Ausführungen S. 99 f. so ziemlich hinaus.

durch das fast gänzliche Fehlen der Tiefenentwickelung (1) als Fläche, durch die Art, wie die Figuren gemalt sind, als Bild. Dieser unmittelbare Eindruck absoluter Verschiedenheit ist mir vor dem Original und auch, freilich etwas abgeschwächt (s. 1902 S. 201 Anm.), vor der Monumententafel so zwingend, dass es mir kaum fassbar ist, wenn ein an Kunstbetrachtung gewöhntes Auge wie das Petersen's hier anders sieht. Hier inhaltliche Kriterien an die Stelle der malerischen zu setzen (S. 99 f.) scheint mir ganz unzulässig; darüber ist freilich nicht gut mit Gründen zu streiten.

Mit dieser Wand geht zusammen die Schmalwand des palatinischen Tricliniums (1902 S. 203 f.). Sie giebt nur die sich einander nähernden Enden der beiden Bildträger und zwischen ihnen die violette Rahmentafel (P's. violette Wand), hinter deren Oeffnung das Bild erscheint. Aber bei der Enge des Raums ist die Vorderfläche der Rahmentafel wie unten so auch seitwärts hinter den roten Wänden verschwunden und auch hier nur die Schnittfläche geblieben. Oben erscheint auch die Vorderfläche. Ich verstehe nicht, wie P., nachdem ich die Sache klar gelegt, noch (S. 96 Anm.) die Schnittfläche für den « dunkeln Strich » halten kann, « der, « wie so oft, das Licht des Durchblicks stärker hervortreten las- « sen sollte ». Um die Sache endgültig zu erledigen, gebe ich hierbei (Fig. 23) die Mittelpartie nach einer Zeichnung Marozzi's mit Andeutung der Ergänzung. Hier ist deutlich sichtbar, wie der zweifellos violette, scharf abgegrenzte Streif zusammengeht mit der oberen Schnittfläche der Rahmentafel. Das Motiv ist fast genau wie auf der vorhin besprochenen Wand, einschliesslich des ausspringenden Gebälkes und des kleinen Pilasters auf dem dieses ansetzt; nur fehlt das widerspruchsvolle Zurücktreten des oberen Wandteils. Die Wand aber mit ihren zwei Gebälken ist dieselbe, die P. dort in zwei Wände zerlegt; ob er das auch hier thun will, darüber äussert er sich nicht. Ihre Endflächen sind mässig belichtet, nicht durch das vermeintliche Fenster, sondern weil die ganze Wand das Licht von vorn hat. Sie werden auch deutlich gegen die Bildtafel dunkler, obgleich der von P. angenommene

(1) Es ist vielleicht nicht überflüssig zu bemerken, dass das hinter dem Götterbild sichtbare Bäume, nicht etwa Terrainfalten sind.

Zweck, das Licht des Durchblicks zu heben, hier nicht in Frage kommt, da hierfür die violette Schnittfläche genügte. Das obere Gebälk setzt auch hier sich auf der Rahmentafel fort; aber das ganze Gebälk, nicht nur, wie im Mittelzimmer, das Gesims, verliert hier seine Polychromie und wird einfarbig violett. Natürlich erkenne ich darin auch hier die Andeutung des Holzes. Im Uebrigen verweise ich auf 1902 S. 203 f.

Fig. 23.

Als viertes Beispiel sicherer Tafelbilder machte ich geltend die in eigentümlicher colorirter Zeichnung ausgeführten Bilder des Hauses bei der Farnesina (Fig. 15. 16). P. hat *Mitth.* 1892 S. 60 ausgesprochen (1), dass es keine Tafelbilder seien, sondern das Aphroditebild eine Goldelfenbeingruppe als Prospekt darstelle; von

(1) Nicht bewiesen, wie er 1894 S. 218 sagt.

dem anderen Bilde (Fig. 15) schwieg er schon damals wie noch jetzt. Jetzt verweist er S. 99 auf den 2. Teil seines Aufsatzes; aber auch da sucht man vergebens eine Begründung dieser doch keineswegs unmittelbar einleuchtenden, vielmehr einigermassen verblüffenden Ansicht. So kann ich mich begnügen, auf 1902 S. 204 ff. zu verweisen; ich unterlasse es, dem dort gesagten einiges hinzuzufügen; denn zunächst liegt jetzt P. der Beweis ob (1). Einstweilen halte ich an meiner Ansicht fest und verweise weiter auf die 1902 S. 207 gegebene Uebersicht der nunmehr constatirten Tafelbilder. Diese sind so zahlreich, dass sie die wenigen noch übrigen bis auf Gegenbeweis nach sich ziehen.

Ein solcher Gegenbeweis ergiebt sich aber, so viel ich sehe, nirgends. Die einzige Wand, in Betreff deren man zweifeln könnte, ist *Gesch.* VII unten = *A.P.A.* S. 151 (vgl. P. oben S. 123 f.). Ich gebe gern zu, dass, wenn es sich nur um diese Wand handelte, man geneigt sein müsste, in ihrer Mittelpartie einen Durchblick auf weiter zurück liegende Gebäude zu erkennen, so wie auch dass das Bild durch den Rundtempel stark an die Tempelhofwände erinnert (2) und als selbständiges Tafelbild nicht eben wahrscheinlich ist. Aber doch auch hier lassen die gegen das Bild dunkler werdenden Seitenflächen der beiden Pilaster dieses als Tafel, nicht als Oeffnung erscheinen. Und nachdem nun das Tafelbild in so vielen Fällen nachgewiesen ist und als Regel gelten darf, muss doch die Frage so gestellt werden. : ist es nicht möglich, hier ein Tafelbild zu erkennen? Ich glaube nach wie vor, dass dies möglich ist, und verweise hierfür auf das 1902 S. 230 f. gesagte. Wenn aber auch

(1) S. 102 Anm. 2 imputirt P. mir allerlei « kunstgeschichtliche Urteile » und « bedauert » keines derselben annehmen zu können. Zu « urteilen » lag mir fern, auch versuchte ich nicht nachzuweisen; ich constatirte nur was sich, solange P.'s Ansicht unbegründet bleibt, Jedem als das nächstliegende aufdrängt. In welchem Sinne P. die Altertümlichkeit der Zeichnung bestreitet, bleibt unklar. Von Unvermögen des augusteischen Künstlers habe ich nie gesprochen, und die Art wie dieser die Gruppe gemalt haben würde bezieht sich natürlich auf das Prospektbild; als Tafel konnte er sie in beliebiger Manier malen. Von Darstellung der Gruppe in einem Gemälde sprach ich doch nur auf Grund von P.'s mir unglaublicher Hypothese.

(2) Die weiteren subtilen Anknüpfungen, die P. hier findet, möchte ich mir freilich, bei aller Anerkennung des darauf verwandten Scharfsinnes, nicht aneignen.

feststände, dass dieser Maler hier einen Durchblick malen wollte, so wäre daraus nur zu schliessen, dass ihm die Bedeutung des Bildträgers nicht mehr bewusst war und er in ihm einen beliebigen Bestandteil der gemalten Architektur sah, eine Annahme, die auf gar keine Schwierigkeit stösst. Das auf Grund weit grösseren Materials gewonnene allgemeine Resultat kann durch diese vereinzelte Wand nicht in Frage gestellt werden (1).

Ich will jetzt nicht in eine Diskussion eintreten, ob die niedrige Wand Wandschirm zu nennen sei. Aus welchen Gründen ich vermute, dass dies das ursprüngliche Motiv ist, habe ich 1902 S. 181 f. ausgeführt; P.'s Einwendungen (oben S. 89 f.) vermögen mich nicht zu bekehren (2). Dass in der weiteren Entwickelung, wo Säulen und Portiken hinter der niedrigen Wand sichtbar werden, diese nicht mehr als Wandverkleidung fungirt, ist ja selbstverständlich; ich nenne sie nach ihrer ursprünglichen Bedeutung. Für die weitere Erörterung kommt wenig darauf an, ob wir sie Wandschirm oder « Scherwand » nennen.

Es ist aber einigermassen ungenau, wenn P. meint, nur in zwei Fällen hätte ich hinter dem Schirm eine Wand erkannt: er

(1) Vielleicht ist es nicht überflüssig zu bemerken, dass natürlich der obere Wandteil fehlt. Dies muss beachtet werden, um nicht aus der scheinbaren Aehnlichkeit mit der ihr *A.P.A.* S. 150 gegenüber stehenden Wand von Boscoreale unberechtigte Folgerungen zu ziehen. Vgl. oben S. 224.

(2) « Ein Wandschirm ist nicht nachzuweisen ». Natürlich ist es eine Hypothese, durch die ich gewisse Eigentümlichkeiten zu erklären suche, über die mich gar nicht zu wundern ich nicht, wie P., im Stande bin. — Was schriftliche Ueberlieferung betrifft, so sind wir doch wirklich nicht zu einem *argumentum ex silentio* berechtigt. Und wer hat die Literatur darauf durchforscht? — Natürlich konnte man im Wandschirm Fensteröffnungen anbringen; ich schliesse ja auch nicht von den Fenstern auf den Wandschirm (wie es bei P. scheint); da ich aber den den oberen Wandteil freilassenden Schirm aus anderen Gründen annehme, so suche ich eine Erklärung und vermute sie in den Fenstern. — Der neutrale Sockel ist nun einmal Thatsache, und auf ihm steht die eine Quadermauer andeutende Incrustation, ob nun diese Vorstellung auf einen Wandschirm zurückgeht oder nicht. — Ganz dunkel ist mir P.'s Logik, wenn er meint, weil das Wandschirmmotiv in einigen Räumen ersten Stils weniger deutlich (für P. garnicht) kenntlich ist, so könne es auch in anderen, wo ich es deutlicher erkenne, nicht zu Grunde liegen. Es ist übrigens auch *Gesch.* II deutlich genug.

hätte wohl *Gesch.* S. 157 ff. nachlesen können. Nicht alle dort angeführten Beispiele sind ja gleich deutlich. Aber wenn ich in dem einen Teil eines Zimmers über der niedrigen Wand den blauen Himmel, in dem anderen eine violette Fläche sehe, so erkenne ich zweifellos den Gegensatz von Raumöffnung und Raumschluss, also Wand. P. denkt darüber anders: nach ihm ist es « ohne Grund » wenn ich Fig. 6 wegen desselben Gegensatzes oben eine Wand erkenne. Dass diese nicht öfter kenntlich ist, darf nicht Wunder nehmen: das Streben nach grösserem Reichtum der Decoration führte dazu, diesen Wandteil mit anderen Motiven auszufüllen. Uebrigens ist es mir kaum zweifelhaft, dass auf Wänden wie *Gesch.* III (vgl. auch Niccolini IV *Nuovi scavi* 14. 15.) nach der ursprünglichen Vorstellung alles was über dem Gesims ist, als oberer Teil einer weiter zurückliegenden Wand gedacht war und nur unter Entstellung des Motivs mit dem Wandschirm zusammengewachsen ist.

Dass der Wandschirm vielfach, vielleicht immer, als Holzwerk gedacht ist, will P. nicht glauben und meint es sei Schade, dass ich keine Beispiele beigebracht habe. Für *Gesch.* V. VI habe ich es ebenda S. 191 ff. ausführlich begründet. Den korinthischen Oecus der Casa del Laberinto (Zahn II 70) citirte ich 1902 S. 182. Dort ist freilich der Holzbau besonders deutlich am Gebälk des Portikus; aber auch der Wandschirm, weniger gut erhalten, macht ganz den Eindruck einer dünnen, tafelartigen spanischen Wand. Und wer möchte unter einem Holzportikus eine massive « Scherwand » denken? Ganz derselben Art sind Niccolini IV *Nuovi scavi* 13. 15 und mehrere Wände von Boscoreale: 1902 Fig. 3. Barnabei S. 41 Fig. 8 (die Originale jetzt in Neapel). Zu den Formen kommt auf allen diesen Wänden die gelbe Farbe hinzu, und überall ist es, für mich wenigstens, unmöglich etwas anderes als Holz zu erkennen: dies im Einzelnen auszuführen, wäre weitläuftig; ich berufe mich auf den Augenschein. Deshalb ist auch nach meiner Ueberzeugung die auf diesen Wänden sehr wenig ernsthaft behandelte Marmorincrustation als auf einen Holzschirm gemalt zu verstehen: « zwiespältige Illusion! » Und dass auch durch monumentalere Formen das Holz nicht ausgeschlossen wird, dafür ist doch das in Boscoreale gefundene Holzgesims (Barnabei S. 24, Taf. III) vollgültiger Beweis. Ich bin überzeugt, dass, wo immer der Maler sich eine deut-

liche Vorstellung von dem Material des Wandschirmes macht, er ihn aus Holz denkt. Auf diese Frage kann ich aber jetzt nicht weiter eingehen.

Dagegen ist es nötig, möglichst ins Klare zu kommen über das Verhältniss des Bildträgers zum Wandschirm (P. S. 108 ff.). Ich betrachte ersteren als einen für sich bestehenden Bau, der vor den Wandschirm gestellt oder in ihn eingeschoben ist (1). P. dagegen betrachtet ihn als einen Vorsprung (« Prostasis ») der « Scherwand ». Deren Mitte mit dem Durchblick sei ausgezeichnet durch ein von zwei Säulen getragenes Vordach in gleicher Höhe mit der « Scherwand », deren Gebälk vorspringend sich um die « Prostasis » erstrecke. Wo das Prostasisgebälk perspektivisch zu hoch erscheint, da nimmt P. teils die bei ihm so beliebte Verzeichnung an, teils Entstellung des Motivs im Anschluss an solche Verzeichnung.

Nachdem P. auf S. 109 meine Verstocktheit geschildert hat, formulirt er S. 110 ff. um Obiges zu begründen drei Argumente oder vielmehr Behauptungen. Nämlich erstens soll die Einheit des Sockels « allein schon » die Einheit des auf ihm Stehenden beweisen. Zweitens die schon erwähnte Einheit der Gebälke des Mittelbaues und der « Scherwand ». Drittens soll der Mittelbau mit Bogen ursprünglich und normal dadurch mit der Scherwand eng verbunden sein, dass der Bogen auf ihrem Gebälk — dem obersten oder einem Zwischengebälk — aufsetzt. Wir betrachten diese drei Punkte nach einander.

1. Die Einheit des Sockels beweist garnichts. Auf dem Sockel, genauer auf der seine Oberfläche bedeckenden Tafel, stehen doch erst alle die Mauern, Säulen usw.; er ist nur der gemeinsame Unterbau, durch den die Architekturmalerei in eine dem Auge angemessene Höhe gehoben wird. Erst auf ihm beginnt sie; und P. möge doch beachten, dass in der ganzen Deduction seines zweiten Teils der Sockel gänzlich aus dem Spiel bleibt. Ob nun bei seiner Gestaltung etwas mehr oder weniger auf das auf ihm Stehende Rücksicht genommen ist, ich wüsste nicht, wie daraus etwas folgen sollte.

(1) Weshalb ich letzterer Annahme zulasse, habe ich 1902 S. 215 ff. dargelegt. P. S. 109: « vermutlich weil es ein bischen viel des Voreinanderstellens wird usw. » *Transeat cum ceteris.*

Und wenn doch, so müsste ja Fig. 12 die Sonderexistenz des Mittelbaues beweisen. Denn hier hat er seinen besonderen, in Form, Farben und Ornament sich deutlich heraushebenden Sockel, der mit dem der Seitenteile nur lose zusammengewachsen ist. Wie P. grade auch dies « Herausspringen mit der Prostasis » für die Einheit geltend machen kann, wird mir nicht klar. Welche dritte Art des Sockels müsste denn sein, wenn verschiedene Elemente auf ihm ständen?

2. « Die Einheitlichkeit des Gebälks ist das Normale ». Ich frage dagegen: kommt sie aber auch nur ein einziges Mal vor?

Fig. 6 (sehr deutlich *Gesch.* VI) ist das Höhenverhältniss der beiden Gebälke gegeben durch die gelben Pfosten im Mittelbau, hinter denen die Bildtafel befestigt ist: sie stehen einerseits in gleicher Flucht mit dem Wandschirm, andererseits haben sie natürlich die Höhe der Säulen. Sie erheben sich bis nahe an das oberste, das Gesims vertretende Glied des Wandschirmgebälkes. Dies also ist die Höhe der « Prostase »-Säulen. Auf diesen liegen zunächst die niedrigen Seitenarchitrave, erst auf diesen das Vordergebälk des Mittelbaues, welches also fast mit seiner ganzen Höhe das Wandgebälk überragt. Demgemäss weicht auch das Seitengesims über dem Wandgebälk und hinter dasselbe zurück. Dass der Mittelbau nur wenig vor die Wand vorspringt, seine grössere Tiefe also als Zurückweichen hinter dieselbe zu verstehen ist, ergiebt sich auch noch aus dem schmalen Schatten, den die Säulen auf die Wand werfen. P. nimmt auch hier « grobe Verzeichnung » an, wozu nicht der geringste Grund ist, sobald man nicht in seiner Theorie befangen ist: ein wahres Musterbeispiel von *petitio principii*.

In Fig. 7 ragt der Mittelbau mit seinen seitlichen Anbauten hoch auf über den unteren Teil des Wandschirmes; der obere kommt gar nicht mit ihm in Berührung. Diese Wand übergeht P. mit Schweigen.

Fig. 9: Bildträger mit Pilastern und Bogen. Diese Form unterscheidet sich von der Pavillonform auch dadurch, dass hier nie unter dem Gebälk eine Kassettendecke erscheint (über Fig. 10. 11 s. oben S. 226 ff.), vielmehr Pilaster und Bogen unmittelbar hinter den Säulen stehen und nur das Epistyl vor das Zwickelfeld vortritt. Wenn nun trotzdem das Gebälk des Mittelbaues perspektivisch so hoch erscheint, dass die Unterkante seines Epistyls in

gleicher Linie mit der Oberkante des Wandgesimses läuft, so muss es natürlich auch im geometrischen Aufriss bedeutend höher als dieses liegen. Nach P. wäre das Gebälk « ein wenig zu hoch geraten »: *petitio principii* wie oben.

Fig. 10. 11: Bildträger derselben Art mit aufgemaltem Innenraum (s. oben S. 226 ff.). Die Einheit des Gebälkes ist gänzlich ausgeschlossen (1).

Fig. 12: Bildträger derselben Art. Wie P. hier Einheit des Gebälkes annehmen kann, ist ganz unverständlich; er äussert sich nicht näher darüber (2).

Zu Fig. 15 muss ich bitten, wo möglich die Mon.-Tafel XII 5a zu Hülfe zu nehmen (3). Wir haben hier, in decorativem Sinne umgestaltet, den Mittelbau mit seitlichen Anbauten (1902 S. 226 f.). Der Wandschirm setzt an in der Höhe der beiden Pilaster des engeren Bildträgers, wird also von dem ganzen oberen Teil desselben überragt. Wenn P. a. O. auch hier die Einheit des Gebälkes findet, so meint er offenbar die des engeren Bildträgers und seiner Anbauten, die sich aber weit über die niedrige Wand erheben.

Fig. 20 (oben S. 230) überragt der Mittelbau den Wandschirm nur ganz wenig; aber der Maler hat darauf gehalten, kenntlich zu machen, dass sein Gesims nicht an das des Wandschirmes anschliesst, sonder (wie in Fig. 6) über dasselbe hinweg zurückweicht, so dass der über dem Bogen angedeutete Innenraum auch aussen zur Geltung kommt. Dass dies nicht etwa Verzeichnung ist, wie P., der über diesen Wandteil nicht spricht, ohne Zweifel annehmen würde, ergiebt sich aus der Vergleichung mit dem eben besprochenen Mittelbau des längeren Teiles der Wand (Fig. 15). Dort stehen neben dem engeren Mittelbau zunächst seine seitlichen Anbauten, und demgemäss schliessen sich hier Mittel- und Seitengebälk vollkommen richtig zusammen. Es wäre wohl vermessen, diesen mit der Bedeutung der betreffenden Decorationsteile so trefflich stimmenden Un-

(1) P. S. 111 unten scheint sie zu behaupten, aber statt « 13 und 14 » (S. 112 oben) ist wohl « 10 und 11 » zu lesen.

(2) Dagegen macht er die Beobachtung, dass hier wie anderswo keine Unteransicht der Decke ist. Wie schon gesagt gilt dies ausnahmslos für den Mittelbau mit Bogen (oben S. 262).

(3) Ausführliche Besprechung *Ann.* 1884 S. 310 ff.

terschied für zufällig oder für Verzeichnung zu halten; er ist auch eine eindringliche Warnung, nicht so schnell mit der Annahme von Verzeichnungen bei der Hand zu sein.

Auch für Fig. 16 wird es besser sein, die Mon.-Tafel XII 19 zu Hülfe zu nehmen, obgleich das Wesentliche doch auch in unserer Figur kenntlich ist. Hier hat der Mittelbau eine ungewöhnliche Ausdehnung, mit sechs Stützen gegen vier in Fig. 15, und der Wandschirm ist auf ein kleines Stück jederseits zusammengeschrumpft; aber beide sind vollkommen deutlich unterschieden. Das abschliessende Gebälk des Mittelbaues ist natürlich in sich eins, hat aber mit dem tiefer liegenden des Wandschirmes keine Berührung. P.'s Auffassung ist wohl auch hier zu verstehen wie bei Fig. 15.

Ob uns ein so grosser Bildträger « ungeheuerlich anmutet » ist keine entscheidende Erwägung. Wir können auch dahingestellt sein lassen, ob es solche wirklich gab — er konnte für mehrere Bilder bestimmt sein; hier trägt er ihrer fünf — oder ob hier die Phantasie des Wandmalers gewaltet hat.

Auf derselben Tafel haben wir wieder den dem Bettraum entsprechenden Wandteil. Auch hier wieder Wandschirm und Mittelbau, dieser wieder mit einem Ornament statt des Bildes und in seiner Bedeutung getrübt, zweifellos aber hoch über die niedrige Wand aufragend, so dass die beiden Gebälke sich nicht berühren.

Fig. 17. Ueber die eigentümliche Confusion der Motive s. 1902 S. 229. Zu oberst aber läuft das Gebälk des Wandschirmes ziemlich in gleicher Höhe mit dem der seitlichen Anbauten des Bildträgers, und es hätte nahe gelegen, sie in einander übergehen zu lassen; aber der Maler hat darauf gehalten, sie bestimmt zu scheiden.

Eine kleine unpublicirte im Thermenmuseum befindliche Wand (oder Wandstück; Inv. N. 3156) aus dem Farnesinahause hat auch den Bildträger mit Bogen. Sein Gebälk überragt das des Wandschirmes um dessen ganze Höhe.

Fig. 19 (oben S. 228). Die Wand ist sehr verblichen. Man erkennt weissgrundige Durchblicke neben dem Mittelbau — nebenbei ein Grund mehr, diesen selbst nicht als Durchblick zu fassen — aber das Verhältniss seines Gebälkes zu dem des Wandschirmes ist nicht kenntlich.

Die oben S. 258 besprochene Wand, *Gesch.* VII unten, nimmt eine besondere Stellung ein, da hier der Mittelbau nicht mit dem einfachen Wandschirm, sondern mit einer complicirten Architekturmalerei verbunden ist. Das gleich neben dem des Mittelbaues sichtbare Gebälk ist nicht das des Wandschirmes, sondern ein frei schwebendes; der Mittelbau reicht weiter zurück und sein Verhältniss zu einem bei seinen Stützen sichtbaren Gebälk wird nicht recht klar.

So bliebe nur übrig Fig. 13; vgl. 1902 S. 220 ff., Petersen oben S. 105 ff. Es lässt sich wohl nicht gut leugnen, dass, wie immer mir den Mittelbau verstehen, sich ein Widerspruch ergiebt, wenn wir seine Tiefe unten und wieder oben zu erkennen suchen. Unten stehen die Säulen genau so dicht vor dem Wandschirm und den grünen Pfeilern wie in Fig. 12 (*Mon.* XII 18), wo oben das Epistyl nur um seine eigene Breite vor das Zwickelfeld vorspringt. So müssten wir also auch oben dieselbe geringe Tiefe zu finden erwarten. Statt dessen ergiebt sich hier ein Pavillon von beträchtlicher Tiefe. Ob er nun grade, wie ich annahm, quadratisch ist, thut wenig zur Sache; andererseits aber ist es auch nicht thunlich, die Tiefe, wie P. will, einfach durch Zählen der Kassetten zu ermitteln. Die Decke verschwindet ja hinter dem Vordergebälk; wir haben die Wahl, entweder zwei Reihen quadratischer oder eine Reihe sehr langgestreckter Kassetten anzunehmen. Wie dem auch sei, eine beträchtliche Tiefe ergiebt sich aus dem verkürzt gesehenen Seitengebälk und der Decke: eine genaue Schätzung ist schwer. Dieser Widerspruch kann nicht beseitigt werden und wir müssen uns mit ihm abfinden (1). Wenn wir aber fragen, wie sich der Maler den Bau gedacht hat, so ist natürlich massgebend das oben

(1) Es war ein Irrtum, wenn ich meinte (S. 222), der Widerspruch verschwinde bei isolirter Betrachtung des Mittelbaues: es ist augenscheinlich unmöglich, unten durch Annahme eines sehr niedrigen Augenpunktes eine grössere Entfernung zu erzielen. Petersen S. 106: « kein unbefangenes Auge kann anders sehen, als dass das auf den Anten liegende Gebälk die Fortsetzung des Wandgebälks ist, und das Säulen wie Anten senkrecht, also oben in gleichem Abstand wie unten stehn ». P. verwechselt hier Sehen und Rechnen oder Construiren. In Betreff des Gebälkes operirt er auch hier nicht mit dem was ist, sondern mit dem was nach seiner Theorie sein müsste. Davon gleich oben. Sehen kann man nur, dass die Stützen nach unten convergiren.

ausführlich Gemalte; unten handelt es sich doch nur um die etwas zu geringe Breite der roten Sockeloberfläche: ein Fehler, der sich von meinem Standpunkte leicht daraus erklärt, dass bei der Aufnahme des Bildträgers in die Wanddecoration die eigene Unterlage, die er haben müsste — *Gesch.* VII unten ist ein Rest derselben geblieben — verloren ging und mit der den Sockel bedeckenden Tafel verschmolzen wurde.

Wie ist nun aber das Verhältniss zwischen Mittelbau und Wandschirm zu verstehen? Nach P. stehen die hinteren Stützen des Mittelbaues, die grünen Pfeiler oder Pilaster, in einer Flucht mit der « Scherwand », vor die der Mittelbau als « Prostasis » mit seiner ganzen, sich aus Seitengebälk und Decke ergebenden Tiefe vorspringt; die Gebälke beider liegen in gleicher Höhe, sie sind eines; nur perspektivisch steht das des Mittelbaues höher. Für diese Auffassung, die P. für ganz selbstverständlich zu halten scheint, kann nur eines geltend gemacht werden, nämlich dass in der That die grünen Pfeiler unten als mit der Wand in einer Flucht stehend gemalt sind. Aber wir haben ja so eben constatirt, dass grade dies, so weit es das Innere des Mittelbaues betrifft, zweifellos und unausweichlich unrichtig gezeichnet ist. Ob sich diese Unrichtigkeit ausserhalb des Baues, vor die « Scherwand » erstreckt, also auch diese weiter rückwärts zu denken ist, das ist bis jetzt eine offene Frage, die zu verneinen ich von meinem Standpunkt aus schon deshalb geneigt sein würde, weil sonst der Entstehungsgrund der Verzeichnung innerhalb des Mittelbaues verloren geht: die Assimilirung an das richtige und übliche geringere Zurücktreten der Wand. Aber auch abgesehen davon stösst P.'s Auffassung auf die grössten Schwierigkeiten.

Erstens nämlich wird das Divergiren der vorderen und hinteren Stützen des Pavillons fast unerträglich, wenn sich letzteren die Wand anschliesst. Da der Beschauer doch diese zweifellos als aufrecht stehend empfindet, so erscheinen ihm die Säulen als vornüber geneigt, was sehr unbehaglich ist. Zweitens, der ganz schmale Schatten, den die Säulen auf die Wandgebälke werfen, ganz gleich dem der von den Kandelabern getragenen Verkröpfungen, ist dann falsch; durch ihn wird die Wand nahe an die Säulen herangerückt. Drittens, es müsste dann das hintere und Seitengebälk des Mittelbaues in gleicher Höhe mit dem Wandgebälk liegen; es liegt aber

grade um die Höhe des Epistyls (0,03) höher: das Wandepistyl kann unmöglich, wie es doch müsste auf den grünen Pfeilern ruhen. Hier Verzeichnung annehmen ist nicht möglich; denn waren die beiden Höhen gleich gedacht, so war es viel leichter und einfacher sie gleich zu malen als sie zu differenziren. Viertens, Mittelbau- und Wandgebälk gleich hoch anzunehmen ist bedenklich, weil in allen übrigen Fällen ersteres sich als höher ergeben hat. Und so drängt sich kaum abweisbar eine andere Interpretation auf. Nichts hindert uns anzunehmen, dass der Mittelbau nur wenig vor die »Scherwand« vorspringt, nicht mehr als der schmale Säulenschatten ergiebt, dafür aber höher ist als sie und beträchtlich hinter sie zurückweicht. Congruenz zwischen Oben und Unten im Inneren des Mittelbaues erzielen wir freilich auch so nicht; aber nun stehen doch die Säulen grade an dem Wandschirm und nur die viel weniger in die Augen fallenden grünen Pfeiler sind nach rückwärts geneigt. Ich meine, wer einmal das Höhenverhältniss zwischen dem Wandgebälk und dem der Pfeiler ins Auge gefasst hat, wird sich schwer der Evidenz entziehen können, dass die »Scherwand« nicht an den Hinterecken sondern an den Flanken des Pavillons ansetzt, eher näher den Vorderecken. Ob der Pavillon Seitenwände hat, und wie die Wand mit ihm zusammentrifft, darüber lässt uns der Maler im Dunkeln.

Zu dem Gesagten kommt nun noch, dass die Vorstellung des hinter den Wandschirm zurückweichenden Mittelbaupavillons keineswegs bloss hier auftritt. Wir finden sie vollkommen deutlich Fig. 6, wo die die Bildtafel haltenden gelben Pfeiler in gleicher Flucht mit dem Wandschirm stehen, der Bau aber weiter zurückweicht, was auch aussen in seinem über den Wandschirm zurückweichenden Gesims zum Ausdruck kommt (vgl. oben S. 262). Wir haben sie ferner Fig. 7, wo aus der über der Bildtafel sichtbaren (nicht restaurirten) Kassettendecke eine Tiefe resultirt, die zweifellos hinter den Wandschirm zurückreicht. Kurz, es giebt im zweiten Stil keinen Pavillonbildträger ohne diese Vorstellung. Dazu ganz klar die Wand dritten Stils Fig. 14. Ein besonders deutliches und genau stimmendes Beispiel vierten Stils bietet die von Stevenson *Annali* 1877 Tf. *RS* publicirte Wand beim Lateran. Auch hier dient der Pavillon zur Aufstellung eines Kunstwerkes, zwar nicht eines Bildes sondern einer Statue. Und endlich der den Bild-

trägern mit Bogen aufgemalte Einblick in einen Innenraum ergiebt ebenfalls, da Pilaster und Bogen in gleicher Flucht mit dem Wandschirm zu stehen scheinen, die Vorstellung des Zurückweichens hinter denselben. Dagegen ist die Einheit des Gebälkes von « Prostasis » und « Scherwand », ist eine « Prostasis » wie sie P. sich denkt und unter Annahme doppelter Verzeichnung in diese Wand hineinconjicirt, wenigstens im zweiten Stil nie und nirgends vorhanden (1).

Woher diese Vorstellung des Pavillons als Bildträger stammt, das ist eine weitere und schwierige Frage, auf die ich jetzt nicht eingehen will. Aber in der Malerei ist sie sicher erwiesen; und da nun ein Bildträger solcher Tiefe als Zimmerschmuck nicht eben wahrscheinlich ist, so drängt sich mir die Vermutung auf, dass die ganze Tiefenentwickelung auf wirkliche Vorrichtungen dieser Art aufgemalt war, eine Vermutung, an der ich auch jetzt noch festhalte. Und wenn ich genau interpretiren will, so muss ich auch das Zurücktreten der Bildtafel hinter die grünen Pfeiler als aufgemalt betrachten, da sich die rote Fläche des Sockels nicht da hinein erstreckt (2).

Diese Annahme, dass die Tiefenentwickelung aufgemalt ist, wird bestätigt durch ein Detail, auf das ich von P. (S. 107 Anm.) aufmerksam gemacht werde: der Mittelbau hat oben keine Seitengesimse (vgl. Fig. 6), sondern nur ein Vordergesims; es ist ganz deutlich gemalt, dass sich an dieses nichts zurückweichendes anschliesst. Also hier ist die Tiefe des Baues negirt, was mit meiner Vermutung stimmt. P. nennt das eine Unachtsamkeit. Aber es war ja viel leichter, die schräge Linie bis an den Fries fortzuführen, als dies ganz eigenartige Motiv herauszubringen. Und

(1) Von der Verschiedenheit der Farben und Ornamente (P. S. 110) habe ich nie gesprochen und lege kein Gewicht darauf. Eine Bestätigung aber ist sie immerhin.

(2) Hieran nimmt P. besonderen Anstoss. Ich sprach es zweifelnd aus und natürlich nur auf Grundlage der schon aus anderen Erwägungen angenommenen Aufmalung. Uebrigens handelt es sich nicht, wie P. meint, « um den Bruchteil eines Millimeters », sondern um einen halben Centimeter, was bei einer Breite des Bildes von c. 0,49 doch nicht so verschwindend ist: P. hat nicht am Original sondern an der Publication gemessen. Es wäre wohl billig, zweimal zuzusehen, ehe man Jemanden einer solchen Absurdität beschuldigt; aber P. hält mich zu allem fähig.

jedenfalls ist es wieder einmal so, dass ich mich an das halten kann, was gemalt ist, P. an das, was nach seiner Meinung gemalt sein müsste.

8. Diese Behauptung P.'s bezieht sich nur auf den Bildträger mit Bogen. Es kommt ja in einigen Fällen vor, dass die den Bogen (oder was ihn vertritt) tragenden Pilaster als die Endstücken des Wandschirms oder seines unteren Teils erscheinen und dadurch eine Verbindung zwischen Wandschirm und Bildträger hergestellt wird, während sonst dieser ohne irgend welchen Uebergang in jenen hineintritt: Fig. 12, 15, 17, 20; vgl. auch 16; P. möchte dies für das Ursprüngliche und Normale halten, und meint sogar, die Bogenform sei eigens erfunden worden, « um die Verbindung der Mitte mit den Seitenteilen noch inniger zu machen » (1). Nach ihm soll sich diese Verbindung « in der Mehrzahl der Fälle » finden, nämlich ausser den genannten (2) noch Fig. 11 und auf der pompejanischen Wand *Ann.* 1882 *Y*. Ich begreife nicht, wie es möglich war, Fig. 11 (wenn auch zweifelnd) so misszuverstehen: der Pilaster ist in Höhenlage, Form und Farbe auf das unzweideutigste von der Wand unterschieden. *Ann.* 1882 *Y* aber gehört absolut nicht hierher: es ist eine Wand des Kandelaberstils, in der Motive, die an den zweiten Stil erinnern, in ganz freier und ornamentaler Weise zur Wandteilung benutzt sind. Durch Wegfall dieser beiden wird die Mehrzahl zur Minderzahl. Was aber wichtiger ist, die nun bleibenden fünf Beispiele finden sich alle in zwei eng zusammengehörigen Schlafkammern des Farnesinahauses: es ist ein einziger Maler, der diese Specialität hat. Und man müsste ja stilblind sein, um nicht zu sehen, dass diese Wände gegenüber Fig. 11 ein wesentlich jüngeres Stadium des zweiten Stiles vertreten. Dazu kommt, dass sich uns dieser Maler in seiner Behandlung der Architekturen schon mehrfach als Confusionarius erwiesen hat, der Dinge die nicht zusammen gehören zu vermischen geneigt ist (oben S. 229 f.). So werden wir wohl auch diese Verbindung von Wand und Pilastern nicht als das Ursprüngliche betrachten, sondern ihm zur Last legen müssen.

(1) Indem er nämlich fälschlich annimmt, dass durch die Einheit des Gebälkes schon eine Verbindung da sei.

(2) Von denen ihm Fig. 20 entgangen ist.

Und in der That sind noch z. T. die Commissuren sichtbar. Man beachte nur, wie an dem Bildträger mit seitlichen Anbauten Fig. 15 und an dem grossen Bildträger Fig. 16 (besser *Mon.* XII 19; vgl. auch 5[a]) die beiderseits abschliessenden Pilaster in ganz unmöglicher Weise vor dem von der Wand in den Bildträger hineinreichenden Gesims vorbeigehen.

Vielleicht noch lehrreicher ist Fig. 5 (besser *Mon.* XII 18). Verschiedene Dinge wirken hier recht ungünstig: die übermässige Höhe der Säulen und Pilaster im Verhältniss zu ihrer Distanz und zu ihrem Gebälk, beziehungsweise zu dem flachen und dürftigen Bogen. Und dann: es ist ja auf dieser Wand eine wahre Zinnoberüberschwemmung; namentlich störend ist die Tafel unter dem Bild und die ganze Zinnoberumgebung desselben, durch die seine Farben übermässig herabgedrückt werden. Alles dies aber ergiebt sich aus dem Bestreben, die Pilaster zu Wandenden zu machen: deshalb mussten sie und mit ihnen die Säulen so viel höher werden und musste auch das Bild vom Sockel ab in die Höhe rücken, deshalb mussten die Pilaster die Farbe der Wand annehmen, der sich dann auch das Zwickelfeld und die Tafel unten anschlossen. Da liegt es doch wirklich sehr nahe, diese Wand umgebildet zu denken aus einer, deren Mittelbau gestaltet war wie in Fig. 9, mit niedrigeren Säulen und Pilastern und voller gerundetem Bogen, das Bild gleich über dem Sockel ansetzend, Pilaster und Zwickelfeld dunkler gefärbt. Man halte nur einmal diese Wand neben die palatinische *Gesch.* IX (Fig. 11) mit ihrem klaren und kräftigen Aufbau, und schwerlich wird man zweifeln, was das Ursprüngliche sei.

Und schliesslich noch eine allgemeine Erwägung. Waren Wandschirm und Bildträger ursprünglich zwei getrennte Dinge, aber in derselben Architekturdecoration enthalten, beide architektonisch gestaltet, so musste sich im Lauf der Zeit fast unfehlbar die Neigung geltend machen, beide in Verbindung zu setzen, in einander übergehen zu lassen (1), namentlich wenn sich, was leicht möglich,

(1) Dies ist früh und allgemein unten eingetreten, wo der besondere Untersatz, den der Bildträger doch haben musste, mit der Sockelplatte zusammenwuchs. Es ist irreleitend, wenn P. S. 101 sagt, nach mir seien «diese Bildträger mit sammt ihren Fehlern nach wirklichen copiert worden». Natürlich kann jedes Exemplar frei componirt sein. Und die decorative Umbildung habe ich jederzeit betont. Wie oft werde ich das noch wiederholen müssen?

das Bewusstsein von der Bedeutung des Bildträgers verdunkelte. Waren sie aber ursprünglich eins, so wäre schwer verständlich, dass sie aus einander gewachsen sein, ihre Motive so scharf getrennt haben sollten, wie es auf den beiden palatinischen Wänden

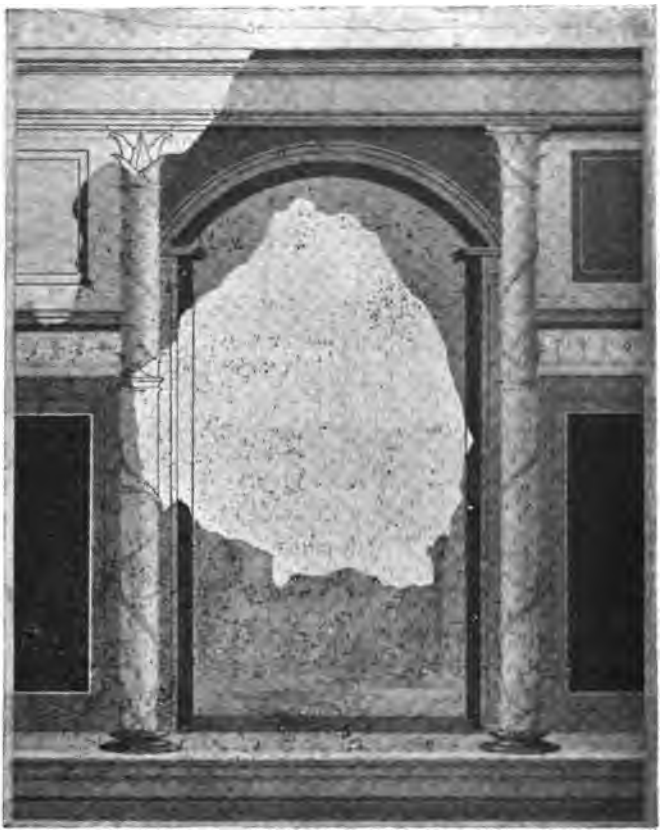


Fig. 24.

(Fig. 10. 11), auf der pompejanischen Wand VI 13, 13 und auch in den übrigen Räumen des Farnesinahauses (1) der Fall ist.

Die ganz vereinzelte Wand Pompeji VII 1,40 muss sich, da ein Gegenbeweis sich nicht ergiebt, der überwiegenden Mehrheit fügen; als Beweis für das Tafelbild müssen uns hier die stark und zwei-

(1) Zu Fig. 9 kommt noch die kleine unpublicirte Wand Inv. N. 3156.

fellos beschatteten Wandungen der Bildnische genügen. Dem 1902 S. 218 gesagten füge ich hinzu, dass, wie oben Fig. 23 offenbar eine Verkürzung von Fig. 8 ist, so diese Wand sehr wohl eine Verkürzung eines » ungeheuerlichen « Bildträgers wie Fig. 16 sein kann. Ich gebe hierbei in Fig. 24 das Mittelstück der bisher unedirten Wand.

Ich glaube somit nachgewiesen zu haben, dass die ursprüngliche Trennung von Wandschirm und Bildträger mir nicht » Axiom « ist (P. S. 109), sondern auf sorgfältiger Erwägung aller Umstände beruht. Dass der Mittelbau ein Bildträger ist, ergiebt sich aus den oben nachgewiesenen Tafelbildern; die vermeintliche Einheit mit der » Scherwand « hat sich als nicht vorhanden herausgestellt.

Ich muss es ablehnen, auf das einzugehen, was P. S. 137 ff. über die Entwickelung des » Prostase «-Motivs in den späteren Stilen sagt; das wäre eine Aufgabe mit der ich nicht so schnell fertig werde. Ich hätte aber 1902 S. 223 die beiden jetzt von P. S. 137 citirten Wände Niccolini IV *Nuovi scavi* 16.18 (beschrieben *Mitth.* 1889 S. 109 ff.) erwähnen sollen, die so viel ich sehe einzigen Beispiele dritten (nicht, wie P. meint, vierten) Stiles, in denen das Bild die ganze Rückseite des Bildträgerpavillons einnimmt, also anschliessend an Fig. 13. Doch steht es mit dem Pavillon in T. 16 ähnlich wie *Gesch.* XII: die Kassettendecke ist da, und auch etwas den hinteren Pfosten entsprechendes, beides aber ganz ornamental auf schwarzem Grunde angedeutet, deutlich sich abhebend von den mehr architektonisch behandelten Palmstammsäulen mit ihrem Gebälk, die den Rahmen des Mittelbaues bilden. Und das wird noch deutlicher auf der sonst genau entsprechenden T. 18, wo Decke und Pfosten durch rein ornamentale Motive ersetzt sind, so dass als Architektur nur jener Rahmen übrig bleibt; er allein ist trotz der weniger realistischen Stilisirung zweifellos als wirklich gedacht, das von ihm umschlossene, scheinbar zurückweichende, ist vorhanden und doch auch nicht vorhanden, ähnlich wie der Innenraum der palatinischen Bildträger (oben S. 227), kann also auch hier, bei Rückübersetzung in realistischere Darstellung, am ehesten als aufgemalt verstanden werden. Damit stimmt gut, dass es in anderen Fällen ganz fehlt, grade wie jener Innenraum auf sonst ganz gleichartigen Bildträgern des Farnesinahauses (Fig. 9. 12). Wenn uns mehr Bildträger zweiten Stils erhalten wären, so würden

wir vielleicht auch die Vorbilder solcher Wände dritten Stils wie *Gesch.* XII kennen: Pavillonbildträger zweiten Stils, in denen das scheinbar zurücktretende spielend ornamental behandelt wäre (1). Sinnwidrig aber wäre es, durch solche ornamentale Motive einen Ausblick zu trennen von der Architektur, durch die hindurch er gesehen sein soll.

Im dritten und namentlich im vierten Stil sind lehrreich die Wände mit Durchbrechungen, die von den geschlossenen Teilen durch weissen, seltener schwarzen Grund unterschieden sind. Hier ergiebt sich ausnahmslos die Rückwand des Mittelbaues als geschlossen (2). An sich ist ja Umgestaltung der Motive nicht ausgeschlossen. Wenn wir aber die sich uns auf ganz anderem Wege ergebende Auffassung nachher unverbrüchlich festgehalten sehen, so dürfen wir darin eine starke Bestätigung finden.

Noch ein Wort über die Wände aus Villa Negroni. Es ist missverständlich, wenn P. (S. 137 Anm. 2) sagt, hier sei überall « die Idee des Durchblicks an der Wandlaibung noch sehr deutlich gewahrt ». Grade in Villa Negroni ist das Tafelbild besonders deutlich. Die « Wandlaibungen » sind nichts anderes als die uns aus Fig. 6 und 8 bekannten Schnittflächen des Rahmens; so wenig wie dort werden wir hier daraus auf Durchblick schliessen. Der Rahmen selbst ist überall durch seine diagonalen Eckfugen gekennzeichnet, und S. 233 Fig. 21 haben wir gesehen, wie die Bildtafel den Durchblick sperrt.

Und damit wird es wohl für diesmal genug sein. Bin nun wirklich ich es gewesen, der die Dinge auf den Kopf gestellt hat?

A. Mau.

(1) Vgl. 1902 S. 222 ff. — P. S. 106 Anm. 2: « Wie künstlich! ». Ja, wenn das alles so einfach wäre.

(2) P. citirt als « Prostasen » mit Durchblicken Niccolini III 20 und IV *Nuovi scavi* 6. Jenes, die Ala der Casa della Caccia, ist über die ganze Wand gewucherte phantastische Architektur, mit gänzlicher Verdunkelung der ursprünglichen Motive, IV 6 hat die kleinen Architekturen des oberen Wandteils auf die Hauptfläche übertragen.

LA VIA SALARIA
NEL CIRCONDARIO DI ASCOLI PICENO.

(Tav. III)

I. — *Da S. Giusta a Fonte del Campo.*

Nel primo viaggio ch'io feci per ricercare gli avanzi della via Salaria e, seguendone le tracce, accertare il suo vero corso, limitai le indagini a tutto il circondario di Cittaducale ed a parte di quello di Aquila, incominciando da Rieti e terminando a Tufo, o meglio a Grisciano, pel tratto *Ab Urbe — Castrum Truentinum*, e finendo a S. Vittorino (*Amiternum*) per la traversa *Interocrium — Castrum Novum* (1).

Avendo poscia completate le ricerche su questo secondo tratto in cui la Salaria da S. Vittorino a Giulianova (*Castrum Novum*) si confonde con la via intitolata Caecilia (2), mi sono proposto proseguirle sulla rete principale, e le ho riprese ove le avevo lasciate, continuandole per tutto il rimanente tratto che essa Salaria percorreva nell'ambito dell'odierno circondario di Ascoli Piceno fino al mare.

Ma prima che io vada innanzi con la narrazione di quanto mi è riuscito rinvenirne durante il viaggio fatto nell'ascolano, mi si permetta che torni per poco indietro e porti a conoscenza dei cultori delle antiche cose e memorie ciò che, dalla pubblicazione del succennato mio primo lavoro sulla Salaria, per posteriori scoperte, è venuto in luce sul tronco immediatamente precendente, e cioè su quello che traversava i territorî attuali di Amatrice e di Accumoli.

(1) Cfr. Persichetti, *Viaggio archeologico sulla via Salaria nel circondario di Cittaducale*, Roma 1893, p. 34 sg.

(2) Persichetti, *Alla ricerca della via Caecilia* (*Bullett. dell'Inst.* a. 1898, p. 194-220).

In riguardo a questo ramo stradale che sarebbe stato compreso tra le due mansioni della *Tabula Peutingeriana*, *Falacrinis — ad Martis*, esposi tutto ciò che avevo avuto la fortuna di ritrovarne fin nei pressi del villaggio di S. Giusta, ma giunto colà non potei più oltre strappare dal buio fatto dai secoli verun altro vestigio o tradizione che accennasse per dove l'antica via dalla pianura discendesse al Tronto. Mi limitai quindi ad accennare delle ipotesi (1); ma fortunatamente una recente scoperta è venuta a fugarne le tenebre ed a rischiarare la cosa con luce meridiana.

Infatti tra i villaggi di Collemoresco, Patarico e Doma verso occidente, e S. Giorgio, S. Giusta e Poggio Vitellino verso oriente, apresi un vallone in fondo al quale scorre abbastanza grosso il torrente Neja, confluente del Tronto.

Circa due chilometri prima che il Neja sbocchi in questo fiume, sulla sponda destra, trovasi una località che si appella Fosso delle Cerrete in cui, a circa 50 metri dall'alveo del torrente, sta un molino di proprietà del sig. Antonio Guerrini.

Di fronte al detto molino, ed alla distanza di circa 10 m. da esso, gli agricoltori eransi accorti che, a poca profondità dalla superficie del suolo coltivabile, con l'aratro o con le zappe urtavano delle grosse pietre difficili a trovarsi in quei terreni ordinariamente di profondo umo argilloso e compatto, onde ne rimossero la terra per vedere di che si trattasse. Vi rinvennero dei blocchi allineati che supposero fossero resti di una strada antica, ma, per continuare la coltivazione del campo, si affrettarono a ricoprirli.

Avutane notizia, vi feci fare, sui primi di novembre dello scorso anno 1902, uno scavo che, alla profondità appena di circa cm. 80 dal piano di campagna, diede per risultato la scoperta di una fila di massi, il primo dei quali lungo m. 1.20; il secondo m. 0,55; il terzo m. 1,20; il quarto m. 0,52; tutti dello spessore di m. 0,65, costituenti il paramento di un muraglione di sostegno di una via romana, indubbiamente la Salaria.

L'altezza del muraglione non si potè constatare perchè vi si trovò dell'acqua che impedì la prosecuzione dello scavo: così pure non si potè continuare la scoperta per più lungo tratto, passando colà una

(1) Cfr. Persichetti, op. cit. sulla *via Salaria*, pp. 93, 94.

pubblica strada mulattiera che non si poteva interrompere, per non impedirvi il transito; ma è certo che i blocchi della strada antica vi continuano, poichè il mugnaio assicura che altri ve ne sono sepolti, alla profondità di circa 70 centimetri, nell'orto vicino al molino ed a valle di esso.

I suddetti blocchi sono di pietra arenaria, come quelli che della costruzione di questa medesima via rinvenni, nel 1892, nell'antecedente tratto che passava per la località oggi chiamata Ara di Cocciante (1).

Non lungi da quel rinvenimento vedesi l'arco di un ponte a tutto sesto, di m. 2,70 di luce, che attraversa il Neja, a circa un chilometro e mezzo dal Tronto. Benchè costruito alla maniera romana, e forse con antichi conci, non è da credersi appartenente pure alla Salaria, poichè il sunnominato sig. Antonio Guerrini affermò che fu fatto fare da suo padre ad imitazione della pesantezza romana, ma che, appunto per la troppo pesantezza, fu poscia lasciato in abbandono.

Intanto l'anzidetta scoperta è riuscita di grande importanza per la nozione del vero andamento della Salaria nel territorio di Amatrice, perchè è venuta a rimuovere ogni dubbio sulla sinora ignorata discesa ch'essa faceva dai piani di S. Giorgio e S. Giusta al Tronto, accertandoci che non proseguiva verso levante per discendervi, passato l'alto paesello di Poggio Vitellino, pel vallone bagnato dal torrente Candarello, ma che invece da quei piani si abbassava gradatamente per discendervi lungo la riva destra del Neja, che percorreva nell'odierna contrada Fosso delle Cerrete poco a monte del molino Guerrini.

Il detto del Nibby che: « la Salaria raggiungeva il corso del Tronto sotto Amatrice a Ponte Vitellino »(2) — non sapendosi di qual ponte egli intendesse parlare poichè oggi non vi è alcun ponte o località che porti quel nome — faceva supporre che avesse affermata la discesa della Salaria appunto al di là di Poggio Vitellino pel vallone di Candarello, più prossimo ad Amatrice, come pure facevanla per colà supporre le odierne più favorevoli condizioni altimetriche, quantunque ne avessero allungato il cammino; ma

(1) Cfr. Persichetti, op. cit. p. 93.
(2) Nibby, *Dintorni di Roma*, III, p. 635.

la scoperta del suo tramite lunghesso il Neja ha dimostrato ancor una volta che i Romani, pur di raggiungere al più presto il loro obbiettivo, non si arrestavano per difficoltà altimetriche, ma sfidavano le erte salite — come quella al Masso dell'Orso nella valle di Sigillo (1), ed affrontavano le ripide discese come questa pel vallone del Neja.

Un'altra scoperta verificatasi altresì in questo stesso vallone ci ha fatto conoscere che la Salaria, passato l'attuale molino Guerrini, proseguiva tuttavia per lungo tratto sulla sponda destra, fin presso l'odierno ponte della strada provinciale Picente, e solo pochi metri a monte di tal ponte attraversava il Neja, come si è rilevato da altri avanzi dell'antica via che vennero in luce quando certo Bartolommeo Di Pasquantonio scavò le fondazioni di un casolare situato presso il ponte e sulla destra del Neja.

Attraversato questo torrente e passata la Salaria sulla riva sinistra, la percorreva per circa mezzo chilometro fino all'attuale confluenza col Tronto proseguendo lungo la riva sinistra di questo fiume fino al Vallone di S. Giovanni, dove presso il casale di Rocco Damiani se ne trovarono altri resti che scomparvero nella costruzione della suddetta strada Picente.

Per lo passato ho sempre creduto — in difetto di testimonianze topografiche e sulla fede della *Tab. top. Italiae Reg. IV* del ch. Kiepert — che la Salaria si svolgesse continuamente lungo la sponda sinistra del Tronto attraversando il Vallone di S. Giovanni e proseguendo pel piano di S. Giovanni, Colle Fullo, Coste di Fiume, Ceppeto, Veticajo e Piedi Macerano, fino al paesello di Libertino.

Se non che, notizie recentemente avute al riguardo, mi fanno ora dubitare dell'esattezza di tale tracciato.

Invero da persone intelligenti e pratiche della località mi si è fatto conoscere che sulla riva destra del Tronto, nella contrada *Le Statue* esistono gli avanzi di antica pila e spalla di ponte romano con lunghi muri di accompagno, i quali furono rimessi in luce dalla gran piena del 1887 e riseppelliti da altra piena posteriore. Che i naturali dei paesi Saletta e S. Lorenzo e Flaviano ricordano e precisano il luogo di tali avanzi che oggi si trove-

(1) Persichetti, op. cit. p. 56 sg.

rebbero sepolti nel ghiareto a meno di 20 m. dalla strada, che dalla contrada Statue, attraversati i poderi di Filippo Nobile, Giovanni Cancellari e Colasante sulla stessa riva destra del fiume, si eleva per raggiungere l'antica chiesa rurale consacrata a S. Valentino, ove non sono mancate importanti scoperte di antichità (1), come pure se ne rinvennero nei suaccennati predî Cancellieri e Colasante.

In seguito a tali notizie ho fatto intraprendere uno scavo per constatare se fosse vera l'esistenza di tali ruderi stradali nell'alveo del fiume, ma il tentativo è riuscito infruttuoso, avendo gli operai incontrato l'acqua alla profondità di 50 centimetri. Si dovrà per ciò deviarla una trentina di metri a monte, ma essendo ormai la stagione troppo inoltrata per eseguirne la deviazione, mi riserbo far ripetere il lavoro in estate e quando il fiume sarà in magra.

D'altronde non sarebbe improbabile che veramente così fosse, imperocchè concorderebbe: 1° con ciò che scrisse in proposito il Nibby, nativo di queste contrade e quindi di esse cognito, e cioè: « la Salaria da Ponte Vitellino a Fonte del Campo varcava più volte il Tronto »(2); 2° con la *Carta corografica della Sabina* del Prosseda, annessa ai *Monumenti Sabini* del Guattani, sulla quale egli esattamente marca la discesa della Salaria da S. Giorgio al Tronto, e la fa poi passare sulla riva destra di quel fiume appunto nei pressi di S. Lorenzo e Saletta per la quale riva per altro la fa proseguire fino a Fonte del Campo.

Vero è che nella seguente località Piedi Macerano, esistente invece sulla sponda sinistra, nella costruzione della nuova rotabile Picente, vestigi della Salaria vi riapparvero (3); la qual cosa dimostrerebbe che essa, dopo percorsa tutta la plaga pianeggiante delle contrade Orta, Costa Romana, Castagnola e Rio Secco che si distende sotto il Pizzo di Sevo lungo la sponda destra del Tronto, questa abbandonava — con uno di quei varî ponti accennati dal Nibby — e rivalicava il fiume presso Piedi Macerano per riprendervi il corso sulla sponda sinistra: ma per un tratto relativamente breve, poichè — come vedremo di qui a poco — è

(1) Cfr. Persichetti, op. cit. p. 178.
(2) Nibby, op. cit. p. 635.
(3) Cfr. Persichetti, op. cit. p. 94.

indubitato ch'essa via in prossimità dell'odierno Accumoli percorreva la sponda destra e non la sinistra del fiume medesimo, sulla quale — come lo stesso Nibby accennava — sarebbe ripassata in vicinanza dell'attuale villaggio di Fonte del Campo.

Mentre adunque su questo tratto della Salaria dal Vallone di S. Giovanni a Fonte del Campo permane l'incertezza, giova intanto conoscere che nella summenzionata località Piedi Macerano vuolsi dalla tradizione che vi fossero delle fornaci romane di laterizi, essendovisi trovati numerosi rottami di grosse tegole, tegoloni e pianelle rettangolari di varie dimensioni, di m. 0,11 × 0,05; di m. 0,11 × 0,4; e di m. 0.9 × 0,3.

In nessun fabbricato di Accumoli e vicinanze furono mai rinvenute simili mattonelle, mentre a Piedi Macerano in un terreno del sig. Emidio Santolini, presso un filare di viti se ne trovarono ammonticchiate in gran numero. E coloro che fecero lo scassato per la piantagione dei filari di viti, trovarono sempre cocci di tegoloni e mattonelle, ma giammai fondazioni che dessero indizio di antichi fabbricati.

II. — *Da Fonte del Campo a Grisciano.*

Il Tronto, grosso ed impetuoso fiume, che solca l'ampia valle di Amatrice per tutta la sua lunghezza, dopo ricevuto il contributo del Neja, non è più quieto e largo come in aperta campagna, ma gorgogliando scorre ristretto quasi in una gola essendo la sua sinistra fiancheggiata da una continua catena di colli e burroni franosi che spesso danneggia. Là dove questa valle finisce e ne incomincia un'altra più stretta rivolta verso nord-est, il fiume fa un gomito presso il quale attualmente a destra siede in pianura il villaggio di Fonte del Campo ed a sinistra, aggruppato sopra un colle, sorge il paese di Accumoli.

Fino a qualche anno fa tanto dalla parte di Fonte del Campo quanto da quella di Accumoli era scomparso ogni vestigio della Salaria.

Il Kiepert ritenne che proseguisse il suo corso sulla sinistra del fiume, e lo stesso ritenni anch'io perchè nella contrada Coste di S. Angelo ebbi la fortuna di rinvenirvene un avanzo (1). Ma

(1) Cfr. Persichetti, op. cit. p. 99.

un'altra recente scoperta, della cui notizia, come di altre, mi professo ben grato alla cortesia dell'ing. Antonio Colucci di Accumoli, è venuta a farci lume intorno al vero andamento della via antichissima nel territorio accumulese.

Infatti percorrendo la plaga dolcemente appesa che forma la riva destra del Tronto, da Fonte del Campo si va a S. Maria delle Camere, antica e diruta chiesa, dopo la quale, andando sempre verso oriente, viene il villaggio di Illica, e dopo questo trovasi una contrada detta Campo Madano o Madama.

Quivi, a circa 150 m. a sud sud-ovest del casale Valentini — che vedesi marcato sulle tavole topografiche dell'Istituto Geogr. Militare Italiano — nei terreni di Francesco Compagnoni, Giuseppe Casini e Melchiorre Valentini sono fortunatamente tornati all'aprico indubbî avanzi della Salaria. Il più notevole e meglio conservato è quello trovato sul fondo Compagnoni, composto di quattro fila dei soliti massi uniti da grappe di ferro. La prima fila di n. quattro blocchi è intatta; la seconda è ben conservata e le altre sono più o meno deteriorate dalla corrosione degli agenti atmosferici. Vi si rinvenne pure l'intera carreggiata od aggere stradale di m. 4,20.

Se il lettore osserva con attenzione la figura 1, rileverà che tra il primo e secondo corso di pietre esiste una risega o ritiro di circa 15 o 20 centimetri, risega che pure esiste tra i corsi successivi (v. anche lo spaccato tav. III).

Questo fatto probabilmente sarà derivato da scoscendimento del suolo avvenuto per l'avvallarsi del terreno alla formazione del fosso che forse non esisteva in antico, e forse prodotto dai rilevanti diboscamenti che nel territorio di Accumoli si verificarono nei secoli XVI e XVII, e dei quali si trova notizia in un incartamento che si conserva nell'archivio comunale di Accumoli e nelle *Memorie storiche* di Agostino Cappello (1), diboscamenti che formarono numerosi fossi e di conseguenza ingrossarono il Tronto e ne rialzarono il livello.

Dei succennati avanzi stradali rinvenuti a Campo Madano, quello del Compagnoni è il più conservato perchè questo buon vecchio, considerando un sacrilegio distruggerli e servirsi di quel materiale, ne rispettò l'esistenza.

(1) Cf. Cappello, *Memorie storiche di Accumoli*, 1829, parte II, c. 3, p. 66.

Tale antica via egli la chiama la strada di Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili), e così purtroppo la chiamano quasi tutti i vecchi di quei luoghi. Se ad essi qualcuno domanda della Salaria, parlano subito di vecchie strade mulattiere che si percorrevano quarant'anni or sono, ma se si domanda della strada di Cecco, tutti ne parlano con entusiasmo e ne indicano approssimativamente il tracciato; e così bisogna chiamarla se si vuole averne notizia.

Fig. 1.

Essi ritengono che una strada fatta con massi colossali ed in tempo remoto non poteva essere lavoro umano e che fu costruita da Cecco in una notte, per opera di magia (1).

L'importanza poi di tali scoperte di ruderi stradali nella località Campo Madano a nessuno può sfuggire, poichè esse rivelandoci il percorso della vetusta via nell'odierno territorio di Accumoli sulla riva destra del Tronto, ci portano a ritenere che su quella plaga doveva esistere la *mansio Vicus Badies* o *Badiae*, la quale poteva trovarsi probabilmente in prossimità della diruta chiesa di S. Maria delle Camere, dirimpetto al paese di Accumoli, attesochè è quello il luogo che più di ogni altro abbia offerto sva-

(1) Cf. Cappello, *Mem. stor. di Accumoli*, I, p. 61. — Guattani, *Mon. sab.* I, p. 35, e II, p. 268. — Carducci, *Mem. e Mon. di Ascoli*, p. 98. — Castelli, *Vita ed opere di Cecco d'Ascoli*, p. 47. — Persichetti, op. cit. p. 70.

riati ed interessanti rinvenimenti archeologici. Difatti vi tornarono in luce i ruderi della Salaria; un acquedotto in calcare; vecchie fondazioni in ogni punto; una specie di piazzale con marciapiede di grossi laterizii, di m. 0,56 × 0,56, che furono adoperati per pavimentare i forni di Francesco Vidoni e Giuseppe Spinetoli e la cucina di quest'ultimo, ove ne furono impiegati circa quaranta; oggetti di armature di bronzo che finirono venduti in Roma; nonchè utensili domestici.

Poco a valle poi dei ruderi della chiesa di S. Maria delle Camere, e precisamente nella vicinanza di una fornace, fu rinvenuto un sepolcreto con molti cadaveri allineati, di grossa statura, che si polverizzarono al contatto dell'aria.

Da Fonte del Campo alle Camere si distingue ancora l'antico tracciato dato da un sentiero che fino a 50 anni fa era pubblica strada e che ora rimane solo pel servizio di fondi privati; sentiero che procede oltre le Camere.

Da questa località la Salaria proseguiva per le contrade oggi dette Fonte della Sponga, Le Vischette o Vigne di Checca, Campo Madano e Spinacceto d'Illica, ove esistono tuttora, benchè sepolte dalla ghiaia del letto del Tronto ma da tutti conosciute, le fondazioni di una pila di ponte, mediante il quale la Salaria passava sulla sponda sin. nella ridetta località Coste S. Angelo, nella quale ne rinvenni le vestigia nel 1892 (1).

Poco più di un chilometro dopo, la via ripassava sulla riva destra del fiume in contrada Camperone. Vi era rimasta una spalla di questo ponte con i primi conci dell'armilla dell'arco, il tutto formato di grossi massi di travertino spungoso, uniti con grappe di ferro, ma servirono di cava a molti naturali di Fonte del Campo, d'Illica e di Grisciano, i quali, mentre il muratore Eugenio Brandi di Grisciano funzionò da demolitore di quelle venerande reliquie, accorsero a dividersene il bottino. I resti furono asportati dalla piena del 10 ottobre 1887, che segnò il *record* delle piene del Tronto, superando quella della cosidetta notte di S. Giovanni, ossia del 24 giugno 1857, che pur rimase memoranda.

Questo doppio passaggio del Tronto dallo Spinacceto alle Coste S. Angelo e dopo queste a Camperone, era reso necessario dal

(1) Cf. Persichetti, op. cit. p. 99.

fatto che in quella zona formante la destra riva, si trova un tratto di terreno impraticabile, chiamato Lamaccia, eminentemente franoso ed acquitrinoso che non permette la costruzione di qualsiasi lavoro solido, tanto che l'odierna mulattiera che la percorre si avanza ad ogni pochi anni per tuffarsi nell'acqua del fiume che l'invade, e bisogna ritracciarla nel retrostante terreno che pur lentamente si avanza.

Nel ridetto mio precedente viaggio in ricerca delle vestigia della via Salaria che ce ne avessero potuto precisare il vero andamento, dopo aver riferito della scoperta fattane alle Coste S. Angelo, accennai alla probabilità che i Romani per sottrarla ai danni del rapido e spesso violento fiume Tronto l'avessero spostata dal basso e, con una variante, portata più in alto, internandola nella gola tra i monti Cacavalli e Macchia alta, dai quali scende il torrente Capo d'Acqua ed in mezzo a cui sta nascosto il villaggio di Tufo, che ritenni poter essere probabilmente identificato con la mansione indicataci dalla *Tab. Peut.* col nome *ad Martis*.

Ma dopo queste recenti scoperte che ci fanno conoscere che la Salaria dalle Coste S. Angelo non saliva verso Tufo, ma proseguiva in basso lungo il fiume, rivalicandolo per riprendere il cammino sulla riva destra ed andando così presso l'odierno Grisciano, per le contrade Le Prata, Lingua Nera e La Valle, mi sorge nell'animo il dubbio che l'*ad Martis* non si debba ricercare verso Tufo ma bensì sulla plaga opposta, lungo la destra sponda del Tronto.

Ad accrescere questo dubbio ed a confortare tale opinione sta il fatto che poco dopo Grisciano e la contrada Le Salette, nella località detta Campo di Sotto, la quale trovasi precisamente fra il Tronto e la strada che da Grisciano conduce verso Pescara, Vezzano ed Arquata, tornarono in luce ruderi di un antico pago, fondazioni di fabbriche, pavimenti a mosaico e di piccole mattonelle romboidali, appena oltrepassato il casale Marini-Tommasi, a circa chilom. 6,500 da S. Maria delle Camere, uguali a circa 4 miglia romane; onde si avrebbero quasi le m. XVI che la *Tab. Peut.* fa intercedere tra *Falacrinae* e l'*ad Martis*.

Tutto ciò ho creduto doveroso ed utile far conoscere non solo in omaggio alla verità, ma anche per rimettere gli studiosi sulle vere tracce delle antiche località la cui ubicazione precisa è tuttora ignota.

III. — *Da Grisciano e Tufo ad Acquasanta.*

Mentre sino a Grisciano, paesello di confine tra la provincia di Aquila e quella di Ascoli, ho avuto la fortuna di trovare qualche traccia della Salaria, invece da Grisciano in avanti sulla riva dr. del Tronto e per un estensione di molti chilometri, non potei rinvenirne alcun vestigio e neppure potei avere notizia di qualche più o meno recente scoperta di antichità.

E con eguale rincrescimento debbo pur dire che simile risultato ho avuto da indagini, benchè pazienti, fatte lunghesso la sponda sin. del Tronto.

Tornato a Tufo, villaggio di poche case, per sapere se per avventura vi si fosse verificato, dopo la mia gita, qualche rinvenimento archeologico, che avesse potuto assicurare se colà od in quei pressi sorgesse il *fanum* o la *aedes Martis* della *Tab. Peut.*, da tutti quelli che interrogai ebbi risposte negative.

Proseguii sempre sulla sin. del fiume, e traversate le contrade Venella, Tufillo, Vene dei Corvi, Le Moglie, Coste delle Venelle, Ventura, Frasina, Costa Carosa, Frana di S. Lucia, Salvenella ed i villaggi Pescara e Vezzano, giunsi, dopo così lungo tragitto, ad Arquata, grosso paese addossato alla pendice di un monte lambito dal Tronto, che con i ruderi del suo castello ha tutto l'aspetto di fondazione medievale.

Tutta questa zona si svolge ristretta quasi in una gola serpeggiante con coste franose in forte pendio, parte di rocce calcaree disgregate e parte argillose ed acquitrinose, tanto che l'odierna strada provinciale è in pericolo di essere distrutta per lungo tratto dalla grande frana di S. Lucia, che già distrusse la rotabile comunale congiungente la Picente col paesello di S. Lucia, onde ben poco si prestava allo sviluppo di una strada come la Salaria ed ancor meno a conservarne i vestigi se vi fosse stata costruita.

Nè più conveniente a tale costruzione apparisce la campagna che sta di fronte, sulla riva destra del Tronto, come oggidì si presenta, poichè le coste sonvi in altrettanto forte pendio; di plaghe pianeggianti ve ne sono anche poche; ed il non esservi da quel lato sorti paesi farebbe supporre con maggiore fondamento che la

via antica passasse piuttosto sulla sinistra; ond'è che di sicuro e di positivo nulla posso dirne.

Nè tampoco in Arquata mi è stato possibile sapere alcun che in riguardo all'antico *Surpicanum*. A memoria d'uomo non vi si ha notizia di rinvenimenti di antichità che si possano riferire ad esso; sicchè da Grisciano ad Arquata tanto per l'andamento della Salaria, quanto per l'ubicazione dell'*ad Martis* e di *Surpicanum* per me non si ha ancora veruna certezza.

Poco lungi da Arquata, dopo una ripida discesa di un paio di chilometri, s'incontra il paesello di Trisungo, che diviso in tre frazioni Trisungo, Ponte e Vicinato, sta giù al basso disteso lungo il Tronto.

Trisungo è sulla sponda destra, e quivi sulla strada pubblica, precisamente in un larghetto innanzi la casa del sig. Luigi Laudi, all'angolo nord-ovest dell'avancorpo della casa medesima, vedesi muto ma eloquente un rocchio di colonna leggermente cuneiforme, forse così ridotta da danni sofferti. Essa è la preziosa reliquia del ben noto (1) milliario XCVIIII della Salaria, rinvenuto nel 1831 avanti il caseggiato del paese sul letto del fiume, dove probabilmente era rotolato (2). Le sue attuali dimensioni sono: alto m. 0,70; di diametro superiore m. 0,65; di diametro inferiore m. 0,74. È di carattere piuttosto grande e bello. Vi si legge quindi chiaramente:

IMP · CAESAR · DIVI . F
AVGVSTVS · COS · XI
TRIBV · POTEST · VIII — u. c. 738-9
EX · S · C
XCVIII

(1) Cf. Mommsen, *C. I. L.* IX, n. 5950.

(2) Non è dunque esatto ciò che in proposito scrisse il Castelli (*La via consolare Salaria*, p. 17), che « presso la borgata di Trisungo venne trovata la colonnetta coll'indicazione del centesimo miglio » e neppure che « si conserva con lodevole cura in casa del sig. Laudi ». La colonna del centesimo miglio non è stata mai rinvenuta, bensì quella del novantanovesimo; e non sta in casa Laudi ma fuori della medesima sulla pubblica via, dove se è più facilmente visibile è pure più facilmente soggetta ad essere danneggiata, ond'è desiderabile che come quella del m. CXXIII, fosse conservata nel Museo d'Ascoli.

Questo milliario è della stessa serie di quello LXVIIII da me rinvenuto nella valle di Sigillo, in contrada Masso dell'Orso (1); ambedue collocati lungo la Salaria sotto Augusto e forse nello stesso anno. Non pertanto per dimensione, forma, qualità della pietra e carattere essi sono diversi. Il che c'induce a credere che i Romani pei milliarî non seguivano un tipo uniforme, ma vario, secondo i criterî dei direttori dei lavori ed il materiale di cui disponevano in ciascuna località.

Il rinvenimento di quel milliario nel summenzionato sito dimostrerebbe che la Salaria ivi correva sulla destra e non già sulla sinistra del fiume.

Ad ogni modo se non prima dell'attuale Trisungo, di certo poco dopo di esso la Salaria svolgevasi sulla destra, poichè nella boscosa contrada detta Castagne coperte, che incomincia circa mezzo chilometro al di là del paese, sino a poco tempo fa, esistevano notevoli avanzi della vetusta via, dai quali rilevavasi che essa si sviluppava un po' più in alto non solo del livello del fiume, ma anche dell'odierno paese.

Alle Castagne coperte adunque, in mezzo al castagneto di Giambattista Torquati ne esisteva un avanzo lungo quasi 15 m., con selciato a poligoni. Un altro trovavasi più oltre in vocabolo Lu Prito, prima di giungere alla casetta nuova di certo Giuseppe Angelucci, per una lunghezza di circa m. 5, composto di massi rettangolari.

Pur troppo di queste preziose reliquie non resta traccia, e dalle informazioni assunte mi è risultato che dai proprietarî dei castagneti, i quali hanno scassato a destra ed a manca, sono state distrutte per servirsi dei conci della via antica per costruire muri a secco a difesa dei loro poderi. Così pure vicino la suddetta casetta di Giuseppe Angelucci eravi una lapide iscritta che non più esiste, ma dicesi, con barbaro vandalismo, sia stata gittata nel fiume.

A levante di Trisungo poi, sulla sin. del Tronto ed a confine della frazione Vicinato, sta la località che ancora chiamasi Centesimo, dal centesimo miglio della Salaria collocato ivi presso, ma certo sulla sponda destra, donde l'indicazione *Ad Centesimum*

(1) Cfr. Persichetti, op. cit. pp. 64 e 65.

dell'Itinerario d'Antonino. Tale indicazione, come bene osserva il Castelli « non accennò già ad un borgo determinato, ma sibbene ad un limite teorico ed ufficiale, ad una linea generica, a cui si arrestava la giurisdizione della Prefettura urbana, nel raggio di cento miglia attorno a Roma » (1); infatti nella contrada Centesimo non si osservano ruderi di sorta alcuna.

La Salaria, dopo percorse per circa due chilometri le Castagne coperte, dal terreno oggi di Marcantonio Andreani ripassava sulla sin. del fiume con un ponte detto di S. Paolo, che fu travolto da una gran piena. N'è rimasto un solo vestigio in un enorme masso naturale ch'esce dall'alveo del Tronto e sul quale era fondata la pila destra del ponte. Vi si veggono due grandi incavi squadrati nei quali erano incassati i primi grandi conci di sostegno di quella pila.

Per quanto dell'ulteriore andamento della via non si rinvengano tracce, tuttavia è da supporsi ch'essa proseguisse per le contrade Nova la Vite, Quercia del Salvatore, Piedi Vargarizia, La Calcara, Ponte delle Capre, La Melunia, Ponte della Vallecchia e Cima delle Tofe, a traverso le quali contrade n'è scomparso ogni vestigio.

Sotto il paesello di Favalanciata invece si osservano stupendi tagli fatti sul tufo per aprirvi il passaggio di questa via che rivalicava il Tronto soltanto all'odierno paese di Quintodecimo, il quale secondo alcuni scrittori prese questo nome dal trovarsi alla distanza di quindici miglia da Ascoli verso Roma (2).

Il ponte col quale effettuavasi il valico usciva avanti la odierna chiesa della Madonna delle Grazie, ma, abbattuto ed asportato anch'esso dall'impeto di quel violento fiume, venne sostituito dal ponte attuale che non conserva nulla dell'antico.

Da Quintodecimo andando ad Acquasanta, a traverso una percorrenza di circa km. 3, neppure si ha il piacere di vedere qualche avanzo della Salaria lungo la sponda dr. del Tronto che vi corre tortuoso e gonfio, spesso incassato fra aspre rupi.

Ma ecco che, circa mezzo chilometro prima di giungere ad

(1) Cfr. Castelli, *La via consolare Salaria*, Ascoli Piceno, 1886, p. 16.

(2) Cfr. Brandimarte, *Plinio seniore illustrato nella descrizione del Piceno*, Roma, 1815, p. 113; Garrucci, *Via Salaria e suoi rami*, « Civiltà Catt. » a. XXXII, vol. VII, s. XI, p. 729.

Acquasanta se ne ritrova finalmente uno molto bello, nascosto sotto la strada provinciale, e del quale nessuno scrittore finora ha mai parlato.

È un ponte ad un solo arco, sotto cui scorre il torrente Garrafo o Garaffo, affluente del Tronto. Le sue dimensioni sono le

Fig. 2.

seguenti: luce dell'arco m. 10,50, altezza dei pilastri m. 3, spessore m. 5,50 a cui è aggiunta una costruzione moderna spessa m. 2, spessore della volta m. 0,60, blocchi medî m. 0,60 × 0,65. I blocchi poi del muraglione che lo fiancheggia sono al solito grandi e di varie dimensioni.

Con la sua robustezza sostiene il peso di un ponte nuovo a sette arcate, che elevasi dal pelo dell'acqua m. 20, su di esso innalzato pel passaggio della strada provinciale.

La conservazione di questo antico ponte sul Garrafo si deve — bisogna dirlo a titolo d'onore — all'egregio ingegnere e cit-

tadino ascolano il fu sig. Gabriele Gabrielli il quale, costruendo la detta nuova strada rotabile, ebbe la felice idea di sopraelevarvi il succennato ponte a più archi sul quale oggi passa appunto questra strada.

E della più grande importanza, in ordine alle indagini di cui ci occupiamo, è l'esistenza di tal ponte perchè non soltanto ci offre la dimostrazione che la Salaria percorreva la riva destra del fiume in quel territorio, ma ancora ch'essa era tracciata più in basso della rotabile attuale e della parte alta dell'odierno paese di Acquasanta.

Il suo livello corrispondeva presso a poco a quello della sottostante borgata dei bagni termali: con tutta probabilità quindi è da ritenersi che l'antica mansione *ad Aquas* si trovasse in quei pressi, e che la Salaria abbassasse in quel punto il suo livello per toccare tale stazione balneare sin d'allora rinomata per le sue acque minerali.

IV. — *Da Acquasanta ad Ascoli.*

Lasciata Acquasanta — dove ho ricercato invano qualche antico rudero che indicasse il posto preciso della romana località o pago *ad Aquas* — si procede verso Ascoli percorrendo ancora la sponda destra del Tronto, per la quale, come la moderna rotabile, anche la Salaria continuava il suo cammino, ma per ben lungo tratto se ne riperdono le tracce.

Se non che, ad un chilometro e mezzo circa dopo passato il suddetto paese, trovasi una località chiamata Ficciano, nella quale, sopra terreno del sig. Giovanni Bellini di Acquasanta, osservasi una rupe intercisa molto probabilmente tagliata per la Salaria. Vero è che tale rupe è più in alto del sopradescritto ponte sul Garrafo, ma la rupe medesima dimostrerebbe che la Salaria, dopo aver toccata la bassa mansione *ad Aquas*, avrebbe rielevata la sua livelletta per andare più in piano verso Ascoli, il che ci vien fatto conoscere non solamente da questo taglio in roccia, ma anche dagli altri avanzi di essa via trovati più oltre, il cui piano stradale di poco differisce da quello della ridetta rotabile moderna. Non avrei quindi difficoltà a credere che la rupe intercisa di Ficciano fosse appartenuta a quell'antica via.

Ma dopo altri pochi chilometri, eccoci finalmente innanzi ad uno splendido e conservatissimo avanzo della Salaria, uno dei più grandi e più meravigliosi muraglioni stradali rimastici dei Romani. Circa mezzo chilometro adunque prima di giungere al nuovo ponte d'Arli, in una località oggi detta Vene di S. Caterina, la Salaria, lungo la ripida china della costa che si precipita nel Tronto, era sostenuta da un robustissimo muraglione, piantato sulla roccia viva, all'altezza di poco più o poco meno di m. 4 dal pelo dell'acqua di detto fiume che gli batte contro gagliardamente.

Fig. 3.

Lungo 61 metri, si eleva per circa m. 7,80 con dodici fila di blocchi rettangolari in travertino bianco e pulito come se fosse stato posto in opera di recente, ma la sua altezza sull'acqua è di m. 11. Nella metà si piega in angolo alquanto rientrante, che gli dà l'aspetto di due grandi pareti convergenti. Ogni blocco ha l'altezza di m. 0,65; ma la lunghezza è varia. Uno dei più grandi è lungo m. 1,86, ma ve n'è qualche altro che arriva fino a m. 2,15.

La pura ed elegante struttura di questo stupendo muraglione ad *opus quadratum isodomum* ci riporta ai tempi d'Augusto, e ci fa credere ch'esso fosse restauro o variante dell'antica costruzione, fatto nell'anno indicatoci dal milliario di Trisungo. Ed è conso-

lante che, servendo oggi quell'opera colossale di sostegno anche all'odierna strada provinciale, ne è assicurata la conservazione sino alle età future (1).

Poco dopo si arriva con la detta provinciale al nuovo ponte d'Arli, col quale si passa dalla destra alla sinistra del Tronto. Nessun vestigio ci fa oggi conoscere dove la via antica avesse il suo ponte pel valico del fiume.

Infatti nella chiesa di S. Pietro in Arli, piccolo paese posto appunto sulla sinistra del fiume e di fronte al suddescritto muraglione, trovasi una colonna di cipollino che serve di sostegno al fonte battesimale, con bina iscrizione, l'una di Massenzio, l'altra di Valente, Valentiniano e Graziano. È il ben noto milliario CXIX (2). Trovandovisi da tempo remoto, avendone la prima volta data notizia l'Arduini (3) nel 1845, non è da supporsi che vi fosse stata trasportata dalla riva destra, traversandosi la corrente del fiume prima della costruzione della nuova strada e relativo ponte, ma piuttosto è da pensarsi che quella colonna fosse stata rinvenuta su quella stessa sponda sinistra, dove la vetusta via possibilmente proseguiva il suo corso. Dico ciò perchè da alcuni è stato detto e da altri ancora si crede che, fissando come capisaldi della Salaria gli avanzi delle Castagne coperte, del ponte d'Arli, ossia delle Vene di S. Caterina e di Mozzano, essa via da Trisungo ad Ascoli passasse sempre sulla dritta del Tronto.

Invece è il contrario; per qualche non breve tratto percorreva la sponda sin., non solo prima di Quintodecimo, ma anche dopo il ponte d'Arli, nel che conviene pure il ch. Kiepert, ma non è esatto che vi proseguisse sino alla chiesina di S. Giovanni (4).

Ed invero, dopo aver percorsi vari chilometri sulla detta sponda sin., si entra nel territorio del villaggio di Mozzano. Quivi, mezzo chilometro circa prima di giungere alla borgata che ha nome Taverna di Piccinini, sopra la ridetta sin. sponda, in vocabolo chiamato Caprafico, evvi un terreno del sig. Giovanni Piccinini di Monteprandone. Su quel terreno lambito dal Tronto, dopo aver abbandonato la provinciale ed essere sceso verso il fiume, ho riconosciuto

(1) Cfr. Carducci, *Memorie e monumenti di Ascoli*, Fermo, 1853, p. 240.
(2) Cfr. Mommsen, *C. I. L.* IX, n. 5951 e 5952.
(3) Cfr. *Annali*. 1845, maggio, p. 64.
(4) Cf. Kiepert, *Tab. top. Italiae regio IV*, annessa al *C. I. L.* IX.

un resto della Salaria di cui finora nessuno ha fatto menzione. Si compone di quattro fila di massi di arenaria, uno dei quali è lungo m. 2,26, ed alto m. 0,81; nonchè spesso m. 0,60. L'altra parte di quella robusta sostruzione fu asportata dal fiume, come mi disse il colono Pietro Ciarma.

Di fronte poi, e cioè sull'opposta dr. riva del Tronto, vi è rimasta la traccia della fondazione di un ponte, scavata in un masso enorme di roccia viva, ossia sul limitare di una rupe che dalla costa scende al fiume. Vi si veggono gl'incavi per sette fila di blocchi che costituivano quella spalla di ponte, il quale in tal punto doveva avere un arco quasi di m. 15 di luce. E forse ad esso, oggi scomparso, si riferisce ciò che in riguardo alla Salaria succintamente scrisse l'egregio e benemerito scrittore Giambattista Carducci (1) e cioè: « Ripostici a Mozzano, prima di procedere oltre per Acquasanta, rimarcheremo un antico rudere al di là del fiume, rimpetto il paese stesso. Io vidi in esso la spalla di un antico ponte romano, di costruzione analoga a quella del ponte di Cecco, la cui antichità volemmo rivendicare. Osservando che il letto del fiume alle falde del monte, oltre il punto ove sorgono queste vestigie, tanto si stringe da non rimanere possibilità veruna di aprirvi una strada, e che invece nella sinistra sponda piano e larghissimo spazio presenta il terreno, chiaro diviene che la via Salaria dopo aver fronteggiato la destra, trapassasse su questo ponte per trovare al di qua suolo più favorevole al suo cammino ».

Col ridetto ponte adunque la Salaria ricavalcava il fiume e ripassava sulla riva destra, come ci rivelano pure tre splendidi ruderi che se ne incontrano poco più oltre, quasi di fronte alla Taverna di Piccinini, in località che chiamasi Li Murrici, dove si va male ed a pena mettendo il piede sopra massacci e scogli che ingombrano l'alveo del fiume il quale mormorando scorre tra essi.

Il primo rudere sta sopra terreno, in forte pendio, del signor Marino De Sanctis di Palmaretta, fondato circa 5 metri sul livello del fiume. Si compone di quattro filari di conci di arenaria, il più grande dei quali è alto m. 0,80. Ve n'è qualcuno sporgente in fuori dalla perpendicolare del muro.

Il secondo avanzo sta un po' più innanzi, sopra la parata del

(1) Cf. Carducci, op. cit. p. 239.

molino di Mozzano, su terreno, anche appeso, appartenente a don Francesco Rufini, priore di Mozzano. È lungo m. 15, e si compone di cinque filari di blocchi anche d'arenaria, alti m. 0,94. Uno di essi è lungo m. 1,37. Più di un blocco esce pure fuori dalla perpendicolare, con uno sporto nientemeno di m. 0,85. Questi blocchi sporgenti chi più e chi meno, chi qua e chi là dalla facciata esterna del muraglione sono per me un esempio nuovo della tecnica antica. Non ho mai avuto occasione di vederne uno simile in altro posto, nè sulla stessa Salaria nè su altre strade romane, ed in verità non saprei renderne ragione. Segnalo però questo fatto non solo a complemento della breve descrizione, ma per richiamarvi sopra l'attenzione dei tecnici, i quali con maggiore competenza, potrebbero spiegare il motivo pel quale quei massi furonvi collocati così sporgenti in falso.

Dopo percorsi altri 5 o 6 metri di quella lubrica falda del colle battuta dal Tronto, trovasene un terzo rudere, scoperto sino alle fondazioni, e composto di ben otto fila di blocchi anche d'arenaria e simili ai precedenti che sono tutti di costruzione pseudoisodoma, molto più antica e molto meno perfetta del suddescritto muraglione delle Vene di s. Caterina. Il che conferma che la Salaria, dopo la sua prima costruzione, fu restaurata più volte, ed in epoche tra loro molto lontane.

Il Colucci parlando di Mozzano (1), accenna a varie scoperte avvenute presso quei muraglioni, verso ovest in contrada s. Abramo, e fra l'altro ad una iscrizione indecifrabile. Ne interrogai in proposito il prof. cav. Giulio Gabrielli, Ispettore dei monumenti in Ascoli, ed egli mi disse che ne aveva fatte parecchie ricerche, ma non era riuscito ad averne contezza.

Andando ancora più innanzi, sempre sulla dr. del Tronto, pochi chilometri prima di giungere ad Ascoli, presso una località detta Albero del Piccione, sino a pochi anni sono, osservavasi un bel taglio artificiale su roccia viva di travertino fatto in servizio della Salaria; ma lo stesso sig. Gabrielli mi narrò che, non ha guari, era stato trasformato e deturpato per una correzione ivi apportata alla strada provinciale.

Poco più oltre, prima di arrivare ad un ponte che attraversa

(1) Colucci, *Antichità Picene*. tom. XIV.

un piccolo corso d'acqua che scende dal monte di Rosara, vi è una contrada che appellasi pure Albero del Piccione o Rosara, distante appena un miglio e mezzo da Ascoli. In essa evvi un predio appartenente al sig. Luigi Salvati di detta città, tenuto a colonia da certo Lorenzo Nardini, *alias* Scattolino, predio che la detta strada provinciale divide, lasciando a sinistra la casa colonica. Circa m. 10 prima di giungere a quella casa, di fronte alla medesima ed a destra della ricennata strada, trovasi, nascosto da piante selvaggie, un altro avanzo della Salaria lungo m. 12, ch'è quasi allo stesso livello della provinciale con cui confina. Ne rimane una sola fila di grandi conci non più di arenaria, ma di travertino, sovrapposti ad una fila di pietre ordinarie. Un concio lo misurai della lunghezza di m. 1,26 × 0,63 di altezza. Mi permisi far recidere parecchi di quegli arbusti che profanavano e nascondevano quell'interessante reliquia stradale che, per allora, fu così rimessa in vista dei viandanti.

Sulla facciata poi di quella casa colonica, prospiciente alla via pubblica, vedesi in alto murato il frammento di una stele sepolcrale superiormente arcuata (1) su cui si legge:

VI
C · SATANVS
C · L · MATOGEN
ES · IN · FR · P · X
IN · AGR · P · X

Ma prima di giungere a tale casa colonica, evvi un altro terreno appartenente pure al sig. Luigi Salvati, in contrada detta Salvia ed anche Albero del Piccione ovvero Rosara, coltivato da certo Bajocchi soprannominato Villano, terreno diviso da quello coltivato dal Nardini dalla sola strada provinciale. Presso la casa colonica di questo primo terreno del sig. Salvati, che trovasi a monte della provinciale e circa un centinaio di metri distante dall'altra casa, sta un sarcofago in travertino, lungo m. 2, largo m. 0,60, liscio in tutte le sue facce. Vi è altresì una lapide lunga m. 1 e larga anche m. 0,60; lapide che il più vecchio

(1) Cf. Mommsen, *C. I. L.* IX, 5237.

della famiglia Bajocchi dice di aver udito dal fu suo padre che essa fu rinvenuta su quel sarcofago.

Una cornice rettangolare, ad alto rilievo, la chiude all'intorno, e nel mezzo reca in lettere evanide (1), la seguente epigrafe:

D · M
C · SATVRI · SIC///I
ATT /// SATVRIAE
ERHENNIAE
C · SATVRIVS · PICENS

Fino ad Ascoli poi non mi riuscì trovare null'altro di antico e molto meno di avanzi della vetusta strada, ma il medesimo cav. Gabrielli mi assicurò ch'egli ricordava di aver veduto altro rudere della Salaria circa mezzo chilometro prima d'arrivare ai poderi del sig. Salvati, ma che fu disfatto dal proprietario di quel terreno per farvi una piantagione di gelsi.

V. — *Da Ascoli al mare Adriatico.*

La Salaria giunta ad Ascoli vi entrava per la stupenda porta, fortunatamente conservatissima, che si suole chiamare Porta Romana o Porta Gemina.

Su tale ingresso convengo pienamente con quanto scrisse, con esattezza ed erudizione, il sullodato G. B. Carducci (2), il quale fece di quella porta e delle prossime antiche costruzioni una descrizione ampia, ond'io mi dispenso dal ripeterla, rimandando ad essa il cortese lettore.

Non è però superfluo far anche qui notare che la Porta Romana, formata di grandi massi di travertino, finamente lavorati e con eleganti sagome ai piedritti e negli archivolti, si svolge con due ampie arcate che rivelano il più puro stile di quell'epoca. Gli archi hanno nel mezzo un taglio che li traversa e che continua pei detti piedritti o pilastri, scendendo perpendicolarmente fin giù; pei quali tagli, a guisa di saracinesche, si facevano di-

(1) Cf. Mommsen, *C. I. L.* IX, 5241.
(2) Cf. Carducci, op. cit. p. 177 sg.

scendere le chiudende, ond' essa serviva comodamente al transito ed efficacemente alla difesa della città. Il suo piano poi, meno piccola differenza, era quasi identico a quello dell' odierna strada provinciale, che le sbocca quasi di fronte; ed anche precedentemente abbiamo visto, alla non lontana contrada Rosara, che il

Fig. 4.

livello della Salaria era press' a poco eguale a quello della detta provinciale.

Non posso quindi convenire con l' opinione espressa in proposito dal prof. Castelli, e cioè che « la Salaria si svolgesse un centocinquanta metri circa sopra la provinciale d' adesso » e che « però non entrava dove sorge tuttora la porta gemina, ma più a sud, dov' era sicuramente la porta urbana tra l' alto terrapieno e l' erta del colle..... La porta gemina invece aperta sulla cinta interna, era per uso e servizio militare (1) ». Sicchè, secondo lui, le porte

(1) Cf. Castelli, op. cit., p. 20.

erano due: una la gemina, per uso militare; un'altra più in su (che si dovrebbe ritrovare) per uso stradale.

Contro tale opinione — per quanto di rispettabile scrittore — mi permetto osservare in primo luogo che una porta come la gemina, corrispondente tecnicamente alla comodità commerciale della Salaria, esteticamente alla importanza della città e magnificenza dei suoi edifizi, e strategicamente ai bisogni della sua difesa, era più che sufficiente essa sola ad una città come Ascoli, nel lato occidentale, senza esservene necessaria un'altra in tanta vicinanza. Se le porte invece fossero state due, avrebbero dovuto essere quasi identiche per corrispondere agli stessi fini. Ora, un'altra porta come quella romana non scomparisce tanto facilmente da non aversene notizia, nè traccia.

In secondo luogo, tali due porte non ci potevano essere, perchè così vicine tra loro, si sarebbero indebolite a vicenda in caso di offesa esterna od assalto alla città.

In terzo luogo poi, un'elevazione della Salaria circa 150 metri più in su della Porta Romana l'avrebbe spinta a fare troppo alto volo, quasi sullo scrimone del colle vicino, dalla quale altezza non avrebbe potuto facilmente discendere, per andare a passare presso il teatro, dove lo stesso prof. Castelli ammette che passasse: perchè di lassù avrebbe dovuto precipitare in modo se possibile pei pedoni, impossibile pei carriaggi.

Ma poichè il Castelli, a sostegno della sua ipotesi, adduce in prova che « i recenti scavi per la costruzione del campo di tiro a segno, proprio di fronte alla porta gemina, non hanno portato alla luce nessun segno di strada, confermandosi così l'opinione che la Salaria si svolgesse un 150 m. circa sopra la provinciale d'adesso », sento il bisogno di aggiungere che questo fatto non vale a dimostrare il suo assunto, poichè tutto induce a credere che in quelle vicinanze la Salaria fu disfatta fin dai passati secoli per usufruire, col solito barbaro costume d'allora, dell'eccellente materiale romano per la costruzione delle nuove fabbriche. Ed in riguardo precisamente a quel posto, dove tra la porta gemina ed il campo di tiro trovasi il gran muraglione che determina l'attuale pomerio della città, muraglione addossato alla richiusa porta papale del 1578, che ha alla sua base cinque fila di blocchi in travertino per una lunghezza di circa 75 metri, e sui quali è costruita la restante

fabbrica, dirò che quei blocchi appunto, essendo perfettamente romani, probabilissimamente furono tolti dalla vicina Salaria ed adoperati per sostenere e fortificare la nuova muratura.

Invero simili manomissioni riscontransi fatte anche in altre città d'Italia, quando ad esse urgeva intercettare le comunicazioni e difendersi con alte e forti mura. Così a Terni, nel muraglione che sostiene il terrapieno della pubblica passeggiata, ad Aquila di fronte alla stazione ferroviaria, ed altrove, alla base o nel mezzo delle mura di cinta, erette in epoca medievale, veggonsi incastrati massi squadrati di travertino, senza verun dubbio, tolti dalle vicine strade romane.

E benchè fossi convinto di tutto ciò, non pertanto non ho voluto mancare di far delle indagini se nel colle soprastante alla provinciale ed al campo di tiro a segno, in voc. Pescara o Porta Fortezza, vi si fosse verificato il rinvenimento di qualche avanzo stradale o d'altra antichità, ma certo Giuseppe Mariotti, colono del sig. Francesco Giorgi proprietario di quel vasto terreno, mi assicurò che dal tempo ch'egli lavorava quel campo, negli svariati scavi fattivi, non aveva mai rinvenuto alcun che di antico.

Per conchiudere quindi, è da ritenersi piuttosto che la porta occidentale della città, nell'epoca romana, fosse unica, appunto quella che chiamasi Porta Romana, e che per essa la Salaria si introducesse in Ascoli; e tanto più si può ritenere ciò, in quanto che abbiamo visto non molto lungi dalla detta città, in contrada Rosara, che l'antica via aveva un andamento quasi eguale a quello dell'odierna provinciale.

Entrata la Salaria in città vi procedeva per una linea divergente alquanto dal Corso attuale, andando verso il teatro che stava circa 100 m. al di là della porta suddetta, addossato al fianco del prossimo colle. Se ne osservano oggi i ruderi in un orto del sig. Francesco Lucidi, vicino la chiesa di S. Croce. Proseguendo avanti toccava altre località dove vuolsi che fossero il foro, le terme ed il campo boario, per uscire poi dalla città, all'estremità sud-est, sull'alto e bellissimo ponte che cavalca il fiume Castellano, ponte denominato di Cecco, essendosi da alcuni attribuito a Cecco d'Ascoli e da altri attribuito ad opera di certo mastro Cecco abruzzese, che lo avrebbe fabbricato nel 1349 per ordine del Malatesta, ed a servizio della fortezza da costui posseduta. Ma colui che primo

rivendicò a questo ponte il dritto ad un alta antichità fu il rilodato G. B. Carducci (1), e dopo di lui tutti glielo hanno riconosciuto (2).

Questo ponte adunque, di costruzione certamente romana e fatto in servizio della Salaria, è giunto a noi quasi intatto per la ragione che nell'età medievale divenne una dipendenza della succennata fortezza che gli sorge dappresso, adibita di presente ad uso carceri giudiziarie. Si compone di due arcate: la maggiore di m. 14,50 di luce; la minore di m. 7,15. Dal pelo dell'acqua all'imposta dell'arco più grande è alto m. 15,40; ma l'altezza totale fino al cervello dell'arco è di m. 24,80. L'altezza poi di ogni fila di conci è di m. 0,58. La larghezza del *pavimentum* o carreggiata è di m. 6,32, comprese le crepidini.

Che la Salaria uscisse da Ascoli per questo ponte ce lo conferma anche il suo successivo andamento. Vero è che da Ascoli verso il mare se ne riperdono le tracce, e non si ha più la fortuna ed il piacere di trovarne intatto qualche avanzo di sostruzione, ma nulladimeno qualche testimonianza topografica non ne manca nel tratto da Ascoli al Marino, confluente del Tronto, che viene dalla montagna dei Fiori.

Qualche centinaio di metri dopo passato il ponte di Cecco, infilando la via delle Calcare, trovasi a sinistra un terreno appartenente al conte Corrado Saladini. Il muro che lo cinge verso la strada per una lunghezza di m. 130, si compone di varie fila di

(1) Cf. Carducci, op. cit., p. 98 seg.

(2) Io però non convengo con lui che sia costruzione dell'epoca repubblicana, ma credo invece che sia dell'epoca imperiale, anzi dei primi tempi dell'impero. Molta differenza infatti passa tra la sua struttura, svelta, elegante e niente affatto pesante, con quella dell'anzidescritto ponte sul Garrafo, appartenente di certo alla prima costruzione della via; e non poca somiglianza al contrario ha col bellissimo e gran ponte d'Augusto sulla Flaminia, presso Narni, oggi sventuratamente in gran parte diruto, ma di cui ancora restano splendidi avanzi. E non è improbabile che lo stesso Augusto facesse costruire questo ponte in Ascoli quando fece fare le opere di sostruzione o di restauro sulla Salaria di cui ci fan fede i milliarii LXVIIII e XCVIIII dei quali abbiamo precedentemente fatto menzione, e più specialmente il milliario CXXIII pur d'Augusto, rinvenuto appena tre miglia più innanzi tra il torrente Marino e la collina di Rocca di Morro.

conci in travertino, molto probabilmente appartenuti alle costruzioni della Salaria, del cui materiale hanno tutto il carattere e l'impronta dell'epoca. Quel muro è rifatto in parte e restaurato con gli stessi conci, ma spezzati e impiccioliti.

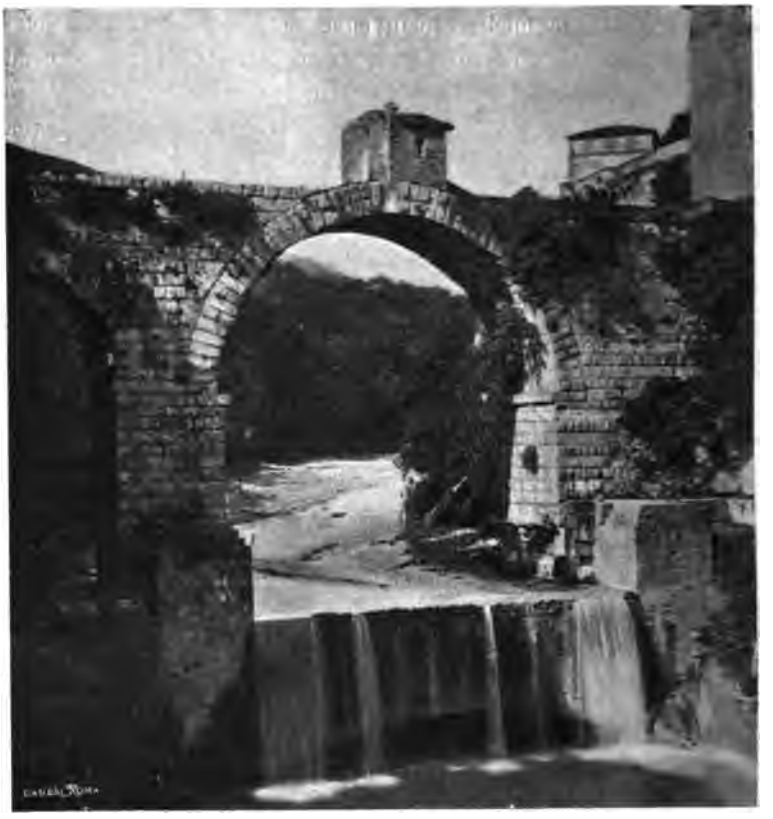


Fig. 5.

Quindi la via piegava a destra, in direzione di Rocca di Morro, passando sul vicino ponte pure romano chiamato del Gran Caso, su terreno di d. Camillo Garzia, a destra ed a circa m. 4 di distanza dalla strada delle Calcare. È un ponte obliquo, di cui non ho potuto osservare le fondazioni per la forte ripidità delle sponde laterali del fosso, e per essere quasi tutto nascosto da erbe, spini e sterpi.

Da questo ponte del Gran Caso, secondo l'opinione molto attendibile del Castelli (1), la Salaria andava a passare il fosso di Sarriano infilando il ponte delle Tavole, in voc. Castagneto, ma il ponte odierno essendo stato ricostruito nel 1844, non presenta oggi alcun vestigio di antichità.

Procedendo oltre, a circa km. 4,000 da Ascoli, incontrasi altro fosso detto di Folignano che la Salaria valicava con un ponte che chiamasi della Scutella (presso la fonte Scodella sul torrente Ca-

Fig. 6.

vignano), fra terreni del sig. Vincenzo Pilotti e del conte Michele Marcatili; ponte romano anch'esso ed abbastanza conservato, che sta a sinistra della rotabile d'adesso da cui dista circa 10 m.

Composto di piccoli conci di travertino ha le seguenti dimensioni: altezza sull'acqua, dal piano stradale, m. 7,10; dalla sommità della volta, m. 6,10; luce o diametro m. 10,80; carreggiata m. 4,65; blocchi dell'armilla m. 0,65 × 0,60 (2).

(1) Cfr. Castelli, op. cit. p. 21.

(2) Le fotografie di questo ponte, di quello sul Garrafo e del muraglione alle Vene di s. Caterina debbo alla cortesia dell'egregio sig. tenente Goffredo Lamponi, quelle fatte da me non essendo riuscite, a causa di circostanze contrarie.

Dopo questo ponte sventuratamente scompariscono affatto le tracce della Salaria sino all'Adriatico.

Se non che continuando il cammino in direzione della collina di Rocca di Morro, dopo qualche altro chilometro, si arriva ad incontrare il torrente Marino, poverissimo d'acqua ma invece con largo e piano letto che da pedoni e da carri si può passare senza bisogno di ponte.

Al di là di detto torrente, fatta una piccola salita, trovasi una vasta pianura a settentrione confinante col Tronto ed a mezzogiorno con Rocca di Morro, nella quale pianura, appena traversato il Marino, incontrasi un podere con chiesuola dedicata a S.. Giuseppe, di proprietà del cav. Giuseppe Sajenni. In quel podere fu rinvenuta la colonna milliaria della Salaria (1) che si conserva presentemente nel museo comunale in Ascoli e sulla quale si legge:

im P · CAESAR
*divi f. a*VGVSTVS · PONT
*m*AX · COS · XI
*tr*IB · POTES u. c. 742/3
XII EX
S · C
CXXIII

Ma di essa colonna nessuno seppe indicarmi il sito preciso dov'era stata trovata.

Così pure per me rimane incerto fin dove la Salaria, dopo toccato il terreno oggi Sajenni, in voc. Marino, proseguisse in direzione di Rocca di Morro, e dove traghettasse il Tronto per spingersi innanzi verso il mare sviluppandosi sulla sinistra sponda di questo fiume, sulla quale si distende un'ampia e ridente vallata, in perfetta pianura, ricca di vegetazione ed amorevolmente coltivata. Questa larga e comoda plaga dove la via avrebbe potuto correre senza pericoli di danni è più presumibile che fosse stata prescelta pel suo tramite, anzichè la sponda destra lunga e stretta dalla ininterrotta catena di colline, sul ciglio delle quali

(1) Cfr. Mommsen, *C. I. L.* IX, n. 5954.

si veggono spiccare i villaggi di Ancarano, Controguerra e Colonnella, e da cui scendono ripidi fossi e burroni franosi che avrebbero potuto compromettere spesso la incolumità e sicurezza della via. Non pertanto in mancanza di dati topografici certi, mi dispenso dal far congetture e preferisco tacere, augurandomi che la verità ci sia palesata da future scoperte o da più fortunate ricerche non soltanto su questa principale arteria stradale, ma anche sulla supposta linea secondaria che, rasentando la collina di Rocca di Morro, si sarebbe spinta nella valle del Vibrata e nell'agro pretuziano.

Al contrario non v'ha alcun dubbio che la Salaria sboccava all'Adriatico a *Castrum Truentinum*. Ma quale ne era il sito?

Mentre i topografi non sono d'accordo nell'identificare l'ubicazione di *Truentum civitas*, invece concordano tutti nel ritenere che il *Castrum* fosse sulla sinistra del Tronto in prossimità dell'odierno Porto d'Ascoli. Il Cluver fu il primo che affacciò questa ipotesi — ma in modo dubitativo — facendo conoscere che alla sinistra del Tronto eravi un edifizio volgarmente chiamato Porto d'Ascoli, alla cui destra innalzavasi una torre detta *Torre Segura* o *Torre di Seguro*, da altri poi chiamato *Porto Martinsicuro*. Ma non essendo ciò bastevole, ed anzi essendo troppo poca cosa, concluse non potersi affermare con sicurezza che colà sorgesse il *Castrum Truentinum*, e che anzi il suo sito *plane incertum est* (1). Non pertanto gli scrittori posteriori hanno seguita quella ipotesi come la più probabile, benchè non vi fosse tornato in luce nulla che l'avesse avvalorata.

Essendo quindi interessante sapere, se possibile, qualche cosa di più, in occasione di queste mie ricerche sulla Salaria, ho avuto cura di fare anche delle indagini in proposito, mercè le quali sono venuto a conoscere qualche altra notizia che vale a corroborare tale supposizione, onde sono lieto di portarla a cognizione dei dotti.

La torre accennata dal Cluver esiste tuttora. Costruita a mattoni, elevasi sopra un poggio prospiciente il mare, ed oggi comunemente suole chiamasi Torre guelfa. Eretta nel medio evo, essa non era altro che una vedetta sul mare che allora arrivava di molto più vicino a quel poggio. Ora il mare è stato respinto

(1) Cfr. Cluverius, *Italia antiqua*, libr. II, c. XI, p. 732.

in dietro per parecchi chilometri di lunghezza. L'antico lido è ridotto coltivabile col sistema che tuttora si continua per fertilizzarlo sempre più, delle così dette *colmate*, e cioè facendo degli argini entro i quali s'immette il Tronto od il torrente Ragnola che viene tra Acquaviva e Monteprandone e si allagano per tal modo quei terreni sui quali le dette acque lasciano poi depositi di terra vegetale. E così non solo la stazione ferroviaria è sorta sull'antico lido, ma anche le case del nascente villaggio di Porto d'Ascoli — che dista qualche chilometro dalla stazione — sono sorte sulla sabbia marina littoranea poscia fertilizzata.

Tutto ciò è importante a sapersi volendosi ricostruire l'antica topografia, quindi il romano *Castum Truentinum* è da cercarsi più all'interno dell'attuale paese, e cioè in prossimita della succennata torre.

Infatti sulla pendice di quel poggio, poco prima di giungere alla torre, trovasi un rudero di fabbrica romana che esce dalla superficie del suolo per un volume di circa un metro cubo, probabile avanzo dell'antico *Castrum*. Il ridetto poggio oggi appartiensi al marchese Laureati il quale di recente, in prossimità di quella torre, ha fatto costruire un casino di villeggiatura, e prima che questo si costruisse — come seppi dal fattore del Laureati — di ruderi di fabbriche romane sul poggio ce ne erano varî altri, i quali furono poscia demoliti o ricoperti con la terra cavata per le fondazioni del casino e per farvi l'attuale spianata ridotta a giardino.

Questo poco adunque era quello che dell'epoca romana, sino a non molto tempo indietro, si vedeva in tale località, e che, non senza incertezza faceva pensare che ivi sorgesse l'antico *Castrum*. Ma, come ho detto, fortunatamente sono riuscito ad avere notizia di altri rinvenimenti.

Tra il poggio e la strada provinciale che mena alla stazione si distende verso mezzogiorno una plaga pianeggiante che poscia continua in perfetta pianura sino al Tronto. Accosto ed a valle della provinciale evvi una chiesetta rurale dedicata all'Annunziata. Presso la medesima vidi un mucchio di cocci romani fra i quali frammenti di dolî, ma tutti privi di bollo. Domandai dove quei laterizî erano stati rinvenuti, e mi fu risposto che scavandosi in quei terreni se ne trovavano di molti.

A sinistra poi della provinciale, tra la detta chiesa ed il poggio summenzionato, che tra loro distano circa 250 metri, evvi un podere con casa colonica appartenente al sig. Eugenio Camozzi di S. Benedetto del Tronto. In quel predio, nel 1894, fu eseguito uno scavo pel quale ritornarono allo scoperto ruderi di edifizî, pavimenti di mattoni a spiga, dolî, due blocchi di puddinga che ancora si conservano presso quella casa, e gran numero di matttoni, tegoli ed embrici che, in quantità di circa trenta carri, furono venduti per le fondazioni delle nuove fabbriche sorte vicino al Porto di Ascoli. Seppi inoltre dal colono di quel terreno, certo Nicola Benedetti, che in ogni anno, quando si fa il maggese, vi si trovano sempre avanzi di antichità, e che il colono precedente vi trovò pure delle fistule acquarie plumbee.

Tutto ciò adunque — che si viene a sapere ora per la prima volta — parmi che sia un dato abbastanza interessante per la topografia dell'antico *Castrum Truentinum*. Ci fa conoscere che non era unico l'edificio di cui rimanevano dei ruderi sul poggio, ma ve ne erano altri e non pochi che ne scendevano distendendosi lungo la pianura; ci precisa inoltre il luogo dove dovrebbe fermarsi l'attenzione dei cultori delle antichità e dove converrebbe fare ulteriori scavi e scoperte.

VI. — *Uno sguardo alle distanze ed alle mansioni.*

Dopo la ricerca degli avanzi della Salaria sino al lido del mare Adriatico, fatta col vivo desiderio di rinvenirne il maggior numero possibile, e dopo averne fatto quasi l'inventario onde non se ne perdessero memoria e tracce, non sarà un fuor d'opera gettare uno sguardo sugli antichi itinerarî che ce ne descrissero l'andamento, per vedere se le distanze marcate tra luogo e luogo corrispondevano alla realtà, e dove, su tali distanze poteva probabilmente essere il sito delle varie mansioni o fermate indicateci da quegli stessi itinerarî.

Tale indagine è inutile farla dal punto di partenza — *ab Urbe* — sin dove l'Itinerario d'Antonino e la *Tabula Peutingeriana* può dirsi che quasi vanno d'accordo, e cioè fino a *Falacrinae*

— come ho dimostrato nel mio precedente lavoro (1) — ma non sarà del pari inutile laddove tra essi havvi differenza di mansioni e di distanze come nell'ambito di questo viaggio dianzi descritto.

Invero sulla scorta delle risultanze ottenute dai rilievi e considerazioni fatte nel mio primo viaggio sulla Salaria, ritenni e dimostrai che, tanto per l'Itin. quanto per la *Tab.*, la distanza da Roma a *Falacrinae* potevasi computare di r. m. 80; e che da *Falacrinae* ad Ascoli eravi una differenza di tre miglia tra l'Itin. (ben vero corretto), il quale ne computava 119, e la *Tab.* che invece ne computava 122 (2).

Di qui la questione: Quale dei due diceva il vero?

Dopo avere allora fatte delle considerazioni d'indole generale — alle quali rimando il cortese lettore — manifestai la seguente opinione, che — salvo gli errori di scritturazione emendabili — conveniva « in massima apprezzare sì l'Itinerario come la *Tabula* quali veraci in rapporto al numero delle mansioni ed alla lunghezza del viaggio, avuto riguardo all'epoca che ognuno di essi fu compilato » (3). E le risultanze del nuovo cammino da me fatto autorizzano la conferma di tale opinione? Parmi di sì.

Infatti, prendiamo anzitutto ad esaminare l'Itinerario d'Antonino, che ci riferisce lo stato di fatto di un'epoca più remota, e mettiamo in confronto le reali distanze che intercedono tra luogo e luogo con i milliarî più antichi che su questa linea stradale sono ritornati in luce, e cioè quelli innalzati sotto l'impero di Augusto, la cui autentica esattezza nella misurazione della via non possiamo mettere in dubbio rispetto a quell'epoca.

Il primo milliario è quello da me rinvenuto nella contrada Masso dell'Orso nella valle di Sigillo, marcante il miglio LXVIIII (4); e poichè da quel luogo aspro e selvaggio sino a Collicelli (l'antica *Falacrinae*) corrono km. 16,925, uguale a circa r. m. 11,

(1) Cfr. Persichetti, op. cit. sulla *Via Salaria*, pp. 29, 75 sg.

(2) Cfr. Otto Hirschfeld, *Lapidi miliarie della via Salaria*. Bullett. 1867, p. 154 sg.; Mommsen, *C. I. L.* IX, p. 582 sg.; Persichetti, op. cit. p. 29 sg.

(3) Cfr. Persichetti, op. cit. p. 29.

(4) Cfr. Persichetti, op. cit. p. 64 e 65. Questa colonna augustea, a mie premure, è stata rinnalzata nello stesso luogo ove fu rinvenuta giacente, e dove era rotolata dalla sovrastante scomparsa strada.

si ha che a *Falacrinae* indubbiamente si sarebbe giunti col m. LXXX.

Il secondo è quello di Trisungo col m. XCVIIII; ed il terzo è quello di Sajenni presso al torrente Marino, col m. CXXIII.

Fermati tali capisaldi, quale era la distanza che intercedeva tra *Falacrinae* e *Vicus Badies*; tra *Vicus Badies* e la *mansio* detta *ad Centesimum*; tra l'*ad Centesimum* ed Ascoli, e, per conseguenza, come vanno corretti gli errori di scritturazione dell'Itin. d'Antonino?

Allorchè era incerto da qual parte la Salaria — uscita dal Bosco della Meta e traversati i piani di Torrita, S. Giorgio e S. Giusta in quel d'Amatrice — discendesse al Tronto, si suppose che vi andasse pel vallone solcato dal torrente Candarello; quindi ritenni che la distanza tra *Falacrinae* e *Vicus Badies* fosse di circa r. m. XII.

Ma ora che il rinvenimento al Fosso delle Cerrete (v. p. 275) ci ha rivelato che la Salaria raggiungeva prima il Tronto scendendovi pel vallone del Neja, non possiamo più ritenere che quella fosse la distanza intercedente tra le due summenzionate mansioni, donde la necessità di rettificarla.

Quale essa fosse possiamo desumerlo con tutta esattezza sviluppando la via planimetricamente ed altimetricamente sulle carte topografiche dello Stato Maggiore dell'Esercito Italiano, calcolandola a miglia romane di m. 1487, ed il risultato che se ne ha è il seguente: *Falacrinae* — Meta-Torrita, percorse m. r. 3 e passi 500; Torrita-Ara Cocciante — S. Giorgio, m. r. 2; S. Giorgio — Molino Guerrini sul Neja (contrada Fosso delle Cerrete), r. m. 1 e p. 500; Molino Guerrini — Valle del Tronto, r. m. 1; Confluenza del Neja nel Tronto — Piedi Macerano, r. m. 2; Piedi Macerano — *Vicus Badies*, r. m. 1. Totale, da *Falacrinae* a *Vicus Badies* r. m. XI.

Vero è che, abbreviato il viaggio con la discesa della Salaria pel Neja anzichè pel Candarello, la differenza del percorso dovrebbe essere maggiore di un solo miglio romano in meno di quello che prima calcolai, ma bisogna tener conto che allora si riteneva pure che la Salaria corresse sempre, quasi in linea retta, sulla sponda sinistra del Tronto, è quindi se ne abbreviava colà il corso; ma ammettendo invece ch'essa alla contrada Statue passava alla destra

e quindi — come affermava il Nibby — « varcava più volte Tronto » riperdeva, con lo sviluppo delle necessarie curve, una parte della maggior brevità guadagnata mercè la discesa pel torrente Neja.

Parmi quindi che, seguendo il nuovo tracciato desunto dalle recenti scoperte, con molta probabilità si possa ritenere che la distanza tra *Falacrinae* e *Vicus Badies* era di circa r. m. XI, ponendo ben inteso *Vicus Badies* nelle vicinanze di S. Maria delle Camere.

La seguente fermata poi l'Itinerario ce la indica *ad Centesimum* (*lapidem*). Essendo certo che il milliario XCVIIII fu rinvenuto a Trisungo, quello C poteva bene trovarsi verso l'odierna contrada detta Centesimo presso il villaggio di Vicinato, a circa un chilometro e mezzo da Trisungo.

E la distanza che intercede tra S. Maria delle Camere e Vicinato è di quasi km. 13,000, corrispondenti appunto alle r. m. 9 mancanti per raggiungere le cento, onde fino *ad Centesimum* le distanze sarebbero così giustamente rettificate.

Da Centesimo (ossia dai pressi di Vicinato) a Quintodecimo, essendovi molte insenature della valle nel cui mezzo il Tronto serpeggia rumoroso e gonfio, corrono km. 5,600 = circa r. m. 4; da Quintodecimo ad Acquasanta km. 2,400, un po' meno di due miglia romane; da Acquasanta al ponte d'Arli km. 6,150, un po' più di r. m. 4; e dal ponte d'Arli ad Ascoli, traversando parte la riva sin. e parte la riva dr. del fiume, km. 13,050 = r. m. 9 circa: sicchè, avendosi da Vicinato ad Ascoli una percorrenza totale di km. 27,200, Ascoli sarebbe distato dall'*ad Centesimum* r. m. XIX, non dovendosi tener conto delle piccole differenze, poichè certamente il percorso dell'antichissima Salaria non era identico a quello della odierna strada provinciale.

E che la distanza di Ascoli da Roma — sempre in rapporto all'epoca augustea — fosse appunto di r. m. CXIX — nel che convengono anche il Mommsen e l'Hirschfeld [1] — ce ne fa fede il milliario CXXIII, rinvenuto al di là del torrente Marino, sul podere del cav. Sajenni, imperocchè il predio Sajenni dista da Ascoli circa km. 5,500, ossia quasi 4 miglia romane.

[1] Mommsen, *C. I. L.* IX, p. 582 sg.; Hirschfeld, op. cit. p. 156.

Laonde l'Itinerario di Antonino andrebbe rettificato nel seguente modo:

ab Urbe Eretum		m. p. XIX
Ereto Vicum Novum	m. p. XIIII	ab urbe m. p. XXXIII
Vico Novo Reate	m. p. XVI	ab urbe m. p. XLIX
Reate ad aquas Cutilias	m. p. VIIII	ab urbe m. p. LVIII
Cutiliis Interocrium	m. p. VI	ab urbe m. p. LXIV
Interocrio Falacrinas	m. p. XVI	ab urbe m. p. LXXX
Falacrinis ad vicum Badies	m. p. XI	ab urbe m. p. XCI
Vico Badies ad centesimum	m. p. VIIII	ab urbe m. p. C
a centesimo Asculum	m. p. XIX	ab urbe m. p. CXIX
Asculo Castrum Truentinum	m. p. XX	ab urbe m. p. CXXXIX
Castro Truentino Castrum Novum	m. p. XII	ab urbe m. p. CLI
Castro Novo Hadriam	m. p. XV	ab urbe m. p. CLXVI

In ordine poi alla *Tabula Peutingeriana* ancora non si hanno elementi sufficienti per poterne controllare l'esattezza.

È noto ch'essa da *Falacrinae* ad Ascoli sopprime due mansioni dell'Itin. e cioè *Vicus Badies* e l'*ad Centesimum*, e ne sostituisce tre diverse *ad Martis*, *Surpicanum* e *ad Aquas*, facendo distare la prima da *Falacrinae* m. XVI; la seconda dall'*ad Martis* m. VII; la terza dal *Surpicanum* m. IX; ed Ascoli dall'*ad Aquas* m. X.

Ora è da notarsi che se la *aedes* ad il *fanum Martis* (1) si

(1) Tra i dotti si è molto disputato sulla ubicazione della stazione detta *ad Martis*. Il Cluver opinò che appartenesse all'Umbria e corrispondesse a *S. Maria in Pantano*, non lungi da Massa Martana (*Ital. ant.* lib. II, c. VII p. 638-639). Sebastiano Andreantonelli ritenne che fosse *S. Maria in Marsia* presso Acquasanta nel Piceno (*Historiae Asculanae*, Patavii, 1673, p. 6). Mannert la pose ad Arquata nello stesso Piceno (*Geographie der Griechen und Römer*, Nürnbg. 1799, p. 494). Reichard l'identificò con Martano (*Orbis terrarum antiquus*. Norimbergae, 1824). Prosseda la collocò a S. Lorenzo e Flaviano presso Amatrice (*Carta corografica della Sabina antica e moderna*, Roma, 1827). In quei pressi pare che la ponesse pure il Danville, poichè sulla sua *Tab. Geogr. Italiae Veteris*, riprodotta dal P. Marchi tra le tavole annesse all'*Aes Grave del Museo Kircheriano*, Roma, 1839, si vede posta al di là di *Falacrine*, sulla destra del Tronto, presso la Salaria ed in direzione di *Centesimum*. Così pure il Nibby la collocò in quei pressi e cioè a Fonte del Campo (*Dintorni di Roma*, III, p. 633). Il Palma poi (*Storia ecclesiastica e civile della regione più settentrionale del Regno di Napoli*, Teramo, 1834, vol. V, p. 211 e 213) ed il Guidobaldi (*L'antichissima via*

fosse trovato nei pressi del casino Marini-Tommasi, oltre Grisciano, sulla destra del Tronto, esso non sarebbe stato a r. m. XVI da *Falacrinae* — come dice la *Tab.* —, ma a XIV, poichè da S. Maria delle Camere al casino Marini corrono circa km. 4,500 pari a r. m. III.

Se invece l'*ad Martis* si fosse trovato altrove, a XVI miglia da *Falacrinae*, in tal caso bisognerebbe cercarlo o nei pressi di Tufo, se la via fosse stata variata nel suo tracciato e spinta più in alto sulla sponda sin.; o nei pressi del villaggio di Vezzano, se avesse proseguito al basso sulla dr. sponda.

Nel primo caso, e cioè che l'*ad Martis* fosse stato nei pressi del casino Marini, il *Surpicanum* — alla distanza da esso di r. m. VII — si dovrebbe cercare nelle vicinanze di Favalanciata, come opinava il Borri (1).

Se invece si fosse trovato nei pressi di Vezzano, allora il *Surpicanum* avrebbe dovuto sorgere tra Quintodecimo ed Acquasanta, il che è impossibile; e per conseguenza l'*ad Aquas* non sarebbe neppure stata in prossimità dell'odierna Acquasanta, ma molto più in là verso Ascoli, il che pare anche meno probabile.

Quindi è che nella assoluta incertezza, per difetto di rinvenimenti e di tradizioni, della vera ubicazione delle tre mansioni *ad Martis*, *Surpicanum* e *ad Aquas* che la *Tab.* menziona invece di quelle menzionate dall'Itin., non possiamo fare verun calcolo, con qualche approssimazione di esattezza, in rapporto alle distanze tra quei luoghi, nè veruna induzione in rapporto alla possibile ubicazione di quelle tre fermate stradali.

Salaria da Roma a Vallorino, Napoli, 1883, p. 7 e 10) la posero nel *bosco Martese*, territorio del comune di Rocca S. Maria, in provincia di Teramo. Finalmente il Castelli credè che fosse il villaggio di Tufo, sulla sinistra del Tronto, presso al confine tra le provincia di Aquila ed Ascoli (*La via consolare Salaria, con carta itineraria del Piceno*, Ascoli, 1886, p. 18).

(1) L'ab. Borri, pratico di questi luoghi, significò al Colucci (*Antichità Picene*, t. XIV) che l'antico *Surpicanum* fosse nelle vicinanze del villaggio detto Novelle, o dell'altro chiamato Favalanciata, sulla sinistra del Tronto. Altri hanno ritenuto ch'esistesse nei pressi di Arquata. Ma se il *Surpicanum*, secondo la *Tab.*, trovavasi a 103 miglia da Roma, non poteva essere in vicinanza di Arquata che sta circa 4 chilometri prima di Centesimo, ossia Vicinato, ma doveva invece trovarsi tre miglia romane al di là del villaggio di Vicinato, andando verso Ascoli.

Non pertanto non ardisco per ciò, per così dire, gittare a mare la *Tab.* e dichiararla falsa o per lo meno inesatta, poichè in favore della maggiore lunghezza di questa via da essa accennataci in riguardo all'epoca cui si riferisce, sta il fatto che il milliario CXIII — molto probabilmente rinvenuto nei pressi di Arli, come dice il Garrucci (1) — ci proverebbe che la via — all'epoca in che detto milliario fu innalzato sotto gl'imperatori Valente e Graziano, e cioè oltre tre secoli e mezzo dopo d'Augusto — aveva subìto delle varianti che ne avevano prolungato il corso, trasformandola da Salaria vetere in Salaria nova.

Difatti dal ponte d'Arli ad Ascoli — come abbiamo di sopra veduto — essendovi altri km. 13.050 da percorrere, pari a circa r. m. IX, la Salaria non sarebbe giunta ad Ascoli con m. CXIX, ma bensì con miglia CXXII, le quali tre miglia in più sarebbero appunto cresciute lungo il tratto che intercedeva tra *Falacrinae*, ossia Collicelli, ed il ponte d'Arli. Il che ben poteva esser divenuto necessario per cambiate condizioni geologiche, topografiche, statistiche, verificatesi nel decorso di quei tre secoli e mezzo, per le quali la strada fosse stata riparata e prolungata con più comodo sviluppo che l'avesse messa anche in grado di poter toccare nuovi centri abitati.

Riassumendo adunque, mentre questo viaggio e le recenti scoperte mi hanno offerto elementi per controllare l'esattezza dell'Itinerario d'Antonino e rettificarlo nei suoi errori materiali, non così fortunato è stato in riguardo alle variazioni fattevi dalla *Tab.*, la quale per altro — salva qualche differenza emendabile che potesse derivare anche da errori di scritturazione — per me rimane un monumento importantissimo, da tenersi presente nei futuri rinvenimenti che potessero offrire qualche lume sulla ubicazione di quelle località e sulle relative distanze, che, per ora, restano tuttavia incerte.

N. Persichetti.

(1) Cfr. Garrucci, *Via Salaria e suoi rami.* « Civiltà Catt. » a. XXXII, vol. VII, serie XI, p. 727.

PIGNA-BRUNNEN.

Strzygowski wird gestatten das von ihm in dankenswerter Weise gesammelte Material, das durch einige Stücke vermehrt werden konnte, noch einmal unter einem anderen Gesichtspunkt zu überblicken. Allerdings gelange ich dabei zu gerade dem entgegengesetzten Ergebniss, das somit den Kennern christlicher Archaeologie zur Prüfung empfohlen sei.

Die oben S. 185 ff. besprochenen Beispiele sind, wie auch die hier zugefügten, mit einziger Ausnahme der vaticanischen Pigna sammt und sonders rein christlich. Unter ihnen nehmen einige durch ihren ornamentalen Charakter eine besondere Stelle ein (Fig. 9 ff.); die übrigen sind zum kleineren Teil wirkliche Brunnen oder Reste von solchen, und zu diesen gehört auch die römische Pigna; die grössere Zahl sind mehr oder weniger freie Nachbildungen solcher Brunnen in ideellen Scenen. Diese Bilder seien auch hier, z. T. wenigstens, vorangestellt, weil sie uns die Brunnen, wenn freier gestaltet, doch nicht bloss vollständig sondern auch in eine zu ihnen gehörige Umgebung hineingestellt zeigen.

So in dem Oktateuchcodex von Smyrna und, wie oben S. 198 richtig vermutet wird, auch in zwei römischen (Vat. graec. 746 f. 246 r. und 747 f. 114 r.) in 747 mit der Beischrift *περὶ τῆς ἀναδείξεως Βεσελεήλ*, also bei der Berufung Beseleels, die Hütte des Stifts ' und alle Geräte der Hütten ' zu machen, darunter auch ' das Handfass, sich Hände und Füsse ' (Exodus 31, 2 ff.; 7 und 30, 19) zu waschen. Ueber zwei, bez. drei Stufen steht da auf halbhohem Fuss die Phiale, in 747 mit Henkeln, wie wenn sie tragbar wäre (1), aus welcher der schlanke Schaft emporsteigt;

(1) Der Brunnen der vor dem Eingang der christlichen Kirche stand eröffnet hier die Beschreibung der Stiftshütteneinrichtung. Oben (S. 198) wird die Darstellung des Brunnens bei dieser Stelle anders, viel künstlicher erklärt.

darüber die wasserstrahlende Pigna, die namentlich in 747 mit deutlichem Zwischenglied, also mechanisch dem Schaft verbunden aufsitzt. So im Mosaik von S. Vitale (Fig. 7), wo das Zwischenglied jetzt kenntlicher als die Pigna, die indes nach Allem durchaus wahrscheinlich ist. So endlich in dem Berliner Relief (Fig. 8). Doch dieses stellt sich nach seinem Gesammtcharakter, besonders auch durch die Anordnung der Tiere in zwei Streifen übereinander, zu der ornamentalen Gruppe; nur dass dieser das Wasser fehlt, das auf dem Berliner Relief aus der Pigna strömt und hier schon den tieferen Sinn hat, der den erstgenannten Bildern abgeht oder wenigstens in ihnen nicht deutlich genug hervortritt. Um so sicherer erkennen wir die tiefere Symbolik des Wassers in anderen Nachbildungen wirklicher Brunnen, in denen die wassergebende Pigna nicht durch ein Zwischenstück von dem Schaft abgesondert sondern ihm organisch verbunden, aus ihm hervorwachsend erscheint, wo also die Frucht wieder zum lebendigen Gewächs, manchmal sogar zur Baumkrone geworden ist. Dass beide Gestaltungen auch wieder confundiert werden, z. B. der Schaft wohl wie Gewächs aussieht, damit aber die Pigna mechanisch verbunden ist, versteht man.

Am einleuchtendsten ist die Umwandlung des Schaftes mit aufgesetzter Frucht in ein Gewächs begreiflicherweise bei dem freieren Formenspiel der ornamentalen Platten, so z. B. derjenigen die am Tesoro von S. Marco eingemauert ist (Fig. 9). Statt der Phiale hier ein Gefäss, das wir seiner Form wegen Kantharos nennen und metallen denken dürfen. Wie in ihrem sicherlich nicht bedeutungslosen Reliefschmuck aus dem Blattkelch eine Blüte zwischen Ranken hervorwächst, so aus dem Gefässe selbst ein glatter Stamm, der sich verjüngend oben, organisch daraus hervorwachsend, eine Krönung trägt, die der Pigna durchaus ähnlich, doch die Idee eines Baumes weckt. Auch ist die Idee des Hervorwachsens aus dem Vasenkelch nochmals gegeben und nachdrücklich verstärkt durch die zwei neben dem Baum aufsprossenden Reben. Dasselbe Bild, nochmals roher wiedergegeben, auf der Platte von Kirk Tschesme (Fig. 10), die, was zu betonen ist, an einem Brunnen eingemauert ist. Dazu ferner die zwei Paare von Schmuckplatten an der Panagia Gorgopiko in Athen (oben S. 195, 1) wo jedesmal, wie in dem Berliner Relief (Fig. 8), zwei Paare von Tieren übereinander stehen, deren je zwei wappentierartig einander zu- oder

abgekehrt sind: einmal zwei Sphinxe, hier über, dort unter zwei Löwen; einmal Greifen über Pfauen. Zwischen den Tieren nun das Symbol, d. h. zwischen den Pfauen nur Schlangen, deren wir uns später erinnern werden, zwischen den Greifen aber der Kantharos, aus dem, hier ohne Reben, der Stamm aufsteigt, einmal organisches Gewächs tragend, wie eine Baumkrone in Pignaform (1), einmal, mechanisch verbunden, die deutlicher charakterisierte Pigna. Zwischen Sphinxen und Löwen von unten (ohne Kantharos), wie aus dem Boden erwachsend ein Stamm, dessen Krönung einmal mehr, einmal weniger deutlich noch die Form der Pigna hat, aber mit Einzeichnung stilisierter Ranken und Blätter, und daneben rechts und links hinter Sphinxen und Löwen Reben, die hier aus demselben Mittelstamm erwachsen.

Dank meinem Freunde Steinmann kann ich noch einige andere Schrankenplatten anreihen, in denen wir dieselbe Idee sich weiter entwickeln sehen. Drei Chorschranken in der Kathedrale von Torcello (2) *a b c*, und drei *d e f* von S. Marco in Venedig. In *c* allein steht in der Mitte zwischen Ranken der Pinienbrunnen unverkennbar und doch entstellt, durch eine Aenderung, die uns an einem Brunnen Constantinopels verständlich werden wird. In den fünf anderen Reliefs wird das ganze umrahmte Feld von den Zweigen und Ranken eines Gewächses gefüllt, das aus einer einzigen Wurzel oder einem Kelch am Boden erwachsend sich ausbreitet, der starke grade Mittelstamm von der Pigna gekrönt. In *a f* liegt unter ihr eine doppelte Umschnürung, um den in *a* scheinbar zweigeteilten Stamm zusammenhalten; in *b d e* dagegen erscheint die Pigna durchaus als Frucht und Krönung des ganzen Gewächses, bei dem die Tiere, Löwen in *b e* (geflügelt), Rehe in *d*,

(1) Vgl. auf Reliefpfeilern der Basilika von Tebessa bei Kraus, R. E. II fig. (538 und) 540 den Kantharos, in welchem in seltsamer Weise die kuglige Pigna erscheint, unterhalb des spitzen Deckels, von dem sie Rebe aufsteigt. *Musée de Constantine* S. 38 wird ein Capitell beschriebene an dessen vier Seiten 1 zwei Köpfe, 2 zwei Rosetten, 3 zwei Pinienzapfen *au dessus d'une double patère*, 4 zwei Trauben dargestellt seien, wofern nicht in 3 die *patère* vielmehr die punische Mondsichel ist wie *Musée d'Alger* IV 1.

(2) Zwei, *b c* sind abgebildet bei Venturi, *Storia dell'arte* II S. 161 f., ebenda S. 159 eine an der Treppe zum Ambon mit nahverwandtem Motiv. Venturi setzt sie um das Jahr 1100; *a b c* in Photographie Andersons vorliegend, *b e d* in solchen Alinaris 13058 ff.

Pfauen in *c f*, Tauben in *a b*, nicht fehlen. In *b* endlich fehlt sogar das Wasser nicht, aber nicht aus der Pigna bricht es hervor, sondern dem Fussende des Stammes entströmt es, in zwei Bächlein sich teilend, wie wir es, nun zu den Nachbildungen wirklicher Brunnen zurückkehrend, noch verständlicher wiederfinden werden.

In der Miniatur (Fig. 3, oben S. 188) wird der h. Anna die Geburt Mariae bei einem Pignabrunnen von einem Engel verkündigt: Anna steht gegen den Brunnen gekehrt, mit bittend erhobenen Händen; grade über der Pigna schwebt der verheissende Engel. Aus oder hinter (?) einem viereckigen Becken steigt der von Schlangen umwundene Stamm auf, geht durch eine Phiale hindurch, und oben recken die Schlangen, ein Kreuz bildend, die Hälse ab. Der Stamm erweitert sich dicht darüber organisch zu einer Krönung, die mehr noch als einer Pigna dem Baume weiter rechts gleicht. Diese Krönung entsendet nach allen Seiten feine Wasserstrahlen, und zwei grössere speien die Schlangenköpfe hinab. Da fallen sie allerdings über die Phiale und sogar über das viereckige Bassin hinaus, und doch muss man denken, dass sie in dieses fallen sollten, aus dem sich nach der sichtbaren Vorderseite zwei Ströme nach links und rechts ergiessen. Kein Zweifel dass diese dieselben sind, die an der Wurzel des Pignabaumes auf dem Torcellorelief *b* entsprangen, und dass, wie auch in andern altchristlichen Darstellungen, zu den zwei vorn gesehenen zwei rückwärts hinzuzudenken sind, einerlei ob man auch die Schlangen oben verdoppeln will oder nicht. Es sind die Paradiesesströme zu verstehen, die in der Genesis 2, 9 ja unmittelbar nach den zwei Bäumen in der Mitte des Gartens genannt werden. Wegen der Schlangen denkt man vielleicht an den Baum der Erkenntniss; gemeint ist aber der Baum des Lebens, und mit diesem Namen dürfen wir, besonders wegen Torcello *b*, auch das Gewächs jener Schrankenplatten nennen. In dem Mosaik von Daphni (Fig. 2) entspringen dem Pignabaum im Brunnen, der wieder in einem Garten steht, wirklich vier Wasserstrahlen. Es ist nicht der Garten der Genesis, den wir hier sehen, nicht der wirkliche Baum in der Mitte Edens. Wie käme auch Anna dahin? Baum und Wasser sind nur ein Symbol des Lebens wie es die oben S. 205 angeführte Miniatur mit der Beischrift *arbor vitae fluens aquas* kurz und deutlich ausspricht. In der Chronik des ‘ Barbarus ’ war dies Bild allerdings ohne tieferen

Sinn, doch als Typus der vier Urströme eingesetzt bei Aufzählung der Ströme der Erde, an deren Spitze die vier im Garten Eden stehen (1). Bei der Verkündigung an Anna dagegen ist der Brunnen, in welchem Baum und Wasser geeint sind, wirklich bedeutungsvolles Symbol, obgleich der Brunnen, in den Garten vor Annas Thüre eingestellt, die Starrheit des Symboles unter dem Scheine lebensvoller Wirklichkeit verbirgt. Die Geburt Mariae ist die Vorbereitung der Geburt Christi, der den Menschen das Wasser des ewigen Lebens gibt, wie es im vierten Evangelium ausgesprochen ist 3,35, mit besonderer Nennung des Brunnens 4,14, und auf die Ströme Edens zurückweisend 7,38. Vorbedeutend steht darum der Lebensbrunnen zwischen Anna und dem Boten Gottes.

Man möchte meinen das Symbol stände passender bei der Verkündigung der Geburt Christi selbst. Indes waren deren Typen wohl schon festgestellt, als sich jenes Symbol des Lebensbaumes oder Lebensbrunnens bildete. Unter diesen Typen (2) ist aber einer, der sich mit jenem der Verkündigung an Anna im innersten Gedanken zu begegnen scheint, oder gar ihn hervorgerufen hat. Es ist der an das Protoevangelium des Jakobus anknüpfende, wo Maria in dem Augenblicke, da der Engel mit der Verheissung zu ihr tritt, an einem Flusse kniet um Wasser daraus zu schöpfen.

Jedenfalls ist das Symbol des Lebensborns dann in der einen oder andern Form an den Anfang der Evangelien gestellt, erstens über den Kanones-Arkaden (oben S. 185 Fig. 1 und S. 189 Fig. 4-6). Die Verbindung des Wasserspeiers mit dem Stamm, der aus Wasserbecken und Phiale aufsteigt, erscheint organisch: sonst ist weder der Baum noch sind die Paradiesesströme angedeutet, nur dass einmal (Fig. 1) unter der Pigna zwei Queräste oder Arme ein Kreuz bilden wie die Schlangenhälse in Fig. 3 und die Aeste unter der Krone von Bäumen in altchristlichen Darstellungen (3). Dafür sind aber die vielerlei Tiere mit den Blumen und Zweiglein zwischen ihnen eine Andeutung des Paradieses und damit des

(1) Was Kraus Geschichte d. christl. Kunst II, 278 vom 'Lebensbaum' beibringt berührt sich mit den hier besprochenen Beispielen kaum.

(2) Vgl. Kraus Real-Encyclop. unter Verkündigung. Garrucci *Storia* VI 447 und 454.

(3) Vgl. z. B. Garrucci *arte crist.* V 394, 9 und 400, 2.

Lebensbaumes und Lebensbornes (1). Indem dieser einmal (oben S. 188) auch unter einem Tabernakel oder Tempietto steht, ergibt sich schon die nahe Verwandtschaft der zweiten Form, des Tabernakels, das gleichfalls zu Anfang des Evangeliars von Soissons *a* (oben S. 199, bei Kraus Geschichte II S. 70), des Godescalc *b* (Fig. 11) und von Etschmiadsin *c* (Fig. 12) dargestellt ist. Während dort, über den Arkaden, die alttestamentliche Idee überwiegt, tritt hier die des Evangeliums stärker hervor. Immer ist der Tempel die Hauptsache, gekrönt mit dem Kreuze; der Brunnen dagegen verschwindet allmählich. In *a* bildet das ganze Innere des Tempels, von Schranken eingefasst, ein Wasserbecken, in dessen Mitte niedrig und klein die wasserstrahlende Pigna steht; an einen Baum würde niemand bei ihrem Anblicke denken. In *b* sind zwar die Schranken noch geblieben, aber weder Wasser noch Pigna sind hier zu sehen. In *c* endlich fehlen auch die Schranken, und hier schart sich auch kein Getier mehr um den Tempel, das in *a* und *b* vorhanden ist, darunter, nicht miszuverstehen, beidemale der Hirsch, er das Symbol des nach dem Wasser des ewigen Lebens verlangenden Menschen. Das ist deutlicher im Berliner Relief (Fig. 8), wo der Hirsch allein an dem Pignabrunnen steht, den Kopf zum Wasser wendend, das in zwei Strömen (statt der vier) in die Phiale rinnt (2).

Ehe wir uns nun zu den Vorbildern dieser mehr oder weniger symbolischen Darstellungen, also zu den wirklichen Pignabrunnen wenden, fragen wir schon jetzt, wie kommt die Pigna dazu, mit dem Baum des Lebens im Paradiese und den zum Wasser des ewigen Lebens ausgedeuteten vier Strömen daselbst zu einem Symbol vereinigt zu werden? Ging die Entwickelung etwa, wie die vorher betrachteten Ornamentplatten zu denken nahe legen könnten, von der Pinienfrucht zum Baum und weiter zum Baum und den Flüssen Edens? Dies scheint in der That die Meinung Strzygowskis zu sein, der mit nachdrücklicher Betonung und wiederholt die Pi-

(1) Vgl. das ebenso, mit Adam darin, dargestellte Paradies auf dem Diptychon in Florenz, Garrucci *arte crist.* VI 451, Venturi *Storia* I 421.

(2) Vgl. die nicht seltenen Darstellungen der Hirsche, die an zwei oder vier Strömen, natürlich jene wie diese die Flüsse Edens, trinken, z. B. Garrucci *arte crist.* V 332 an einem ravennatischen Sarkophag; IV 270 zweimal je zwei in einem Deckenbild; 277. 278 zwei Hirsche an einem Kantharus mit dem beigeschriebenen Psalmwort; VI 451 und oben Fig. 8 und 11 je ein Hirsch.

nienfrucht als Symbol der Fruchtbarkeit aus dem Mithrascult herleitet, dann in Syrien das Symbol in christlichem Sinne umgedeutet werden lässt zu dem der 'Befruchtung durch den göttlichen Geist' und der 'Erleuchtung'. Demgegenüber soll hier nicht gefragt werden, warum im Mithrascult und nicht lieber im syro-phoenikischen Baalskult, oder gar in dem des Bacchus den Ursprung des Symbols suchen, wenn er einmal bei den Heiden gesucht werden soll, wogegen doch wohl ernste Bedenken sich erheben könnten. Aber was berechtigt die vegetabilische Fruchtbarkeit des Pinienzapfens durch das Mittelglied der selbstgeschaffenen Metapher von der 'Befruchtung durch den göttlichen Geist' der 'Erleuchtung' gleichzusetzen, diese Erleuchtung wiederum dem Leben in Gott oder Christus gleichzusetzen, und endlich als Symbol des Lebens in Christus den Lebensbrunnen zu verstehen? Und wenn man selbst alle diese, wie mir scheint völlig willkürlichen Gleichungen anerkennen und auf diesem Gedankenwege die Pigna zum Lebensbaum geworden sein lassen wollte, wie kam man dann nur dazu, die Wasser beim Lebensbaum Edens aus der Krone des Baumes hervorstrahlen zu lassen statt sie, was doch an sich die naturgegebene und gewöhnliche altchristliche Vorstellungsweise ist, aus dem Boden neben den Wurzeln des Baumes entspringend zu zeigen. Wenn nicht anderes, so verrät die so ganz singuläre Vorstellung des von der Lebensbaum-Pigna ausstrahlenden Wassers einen anderen Entwicklungsgang, einen andern Ursprung des fraglichen Symbols. Ihn wird die Betrachtung der nicht zahlreichen wirklichen Pignabrunnen oder ihrer Ueberreste offenbaren oder sicherstellen.

Aus dem Orient sind solcher Brunnen viere oben S. 190 ff., alle in Constantinopel, nachgewiesen: die durchbohrte Granitpigna im Sulu Monastir des 12. Jhdts. und drei im Theophanes continuatus beschriebene aus dem 9. Jhdt., von denen keiner unter einem Tabernakel gestanden zu haben scheint. Bei allen dreien wird die Pigna genannt, zweimal *στρόβιλος*, der eine *διάτρητος*, der andre *πολύτρητος*, an der dritten Stelle *στροβίλιον* ebenfalls *διάτρητον*, doch ohne dass bei einem von ihnen das Hervorstrahlen des Wassers aus der Pigna angegeben würde. Das Wasser ergoss sich vielmehr bei dem einem der beiden Brunnen im Vorhof der 'Neuen Muttergotteskirche' aus hohlen Säulchen, die, durch eine *ζώνη* verbunden, rings um die Phiale standen, also vermutlich

einer Balustrade vergleichbar den Rand des Beckens umgaben (1), bei der anderen wurde es von Hähnen, Böcken, Widdern gespieen, die an gleicher Stelle wie dort die Säulchen das Becken umstanden, offenbar den Tieren vergleichbar, die den Lebensborn der Evangeliare *a b* umgeben. Nur bei dem dritten Brunnen, der im Vorhofe eines Palastes, nicht einer Kirche stand, floss bei Festen, zur Zeit der reifen Nüsse (*δόξιμα*) Wein, und dann lagen in der Phiale, (als kämen sie von der Pigna, dem *στροβίλιον*), Pistazien und andere Nüsse (2). Ob der Pigna zu anderen Zeiten gemeineres Nass oder gar nichts entquoll wird gar nicht gesagt. — Also im Orient ist einstweilen kein Pignabrunnen nachgewiesen, der älter wäre als das neunte Jahrhundert, und die Nachbildungen in biblischen Scenen sind nicht älter sondern jünger (3).

Im Westen ist auch die Aachener Pigna (oben S. 203 ff.) kaum älter. Der wirkliche Pignabrunnen von S. Apollinare in Ravenna (oben S. 206, 1) und der nachgebildete von S. Vitale ebda (Fig. 7) mögen etwa drei oder vier Jahrhunderte älter sein. Weit älter aber als diese und alle ist die römische Pigna. Sie gilt es jedoch erst sicher zu stellen gegen die Anfechtungen oben S. 40 ff., denen Strzygowski williges Gehör geschenkt hat.

Die Pigna des vaticanischen Gartens, war, wie ich durch Untersuchung des Originals festgestellt zu haben glaube (4), ursprünglich die Krönung eines Rundbaues, wahrscheinlich des älteren,

(1) 'Säulchen, die gleichfalls für Wasserkünste verwendet sind' (oben S. 45) entspricht dem griechischen Text nicht.

(2) Dazu muss man die oben S. 311 erwähnte Ornamentplatte *c* von Torcello vergleichen, wo statt des Pignagekrönten Lebensbaumes auf hohem Fuss eine Phiale steht, aus der sich ein *στροβίλιον* erhebt, und die im Uebrigen mit kleinen Kügelchen gefüllt ist, von denen die zwei rechts und links stehenden Pfauen fressen. Aehnlich in Elfenbein Venturi *Storia* II 607; eine Pigna mit zwei Blättern in der Phiale an einem Sarkophag von Ravenna Garrucci, *arte crist.* V 337, 2.

(3) Das Berliner Relief (Fig. 8) wird im dortigen Katalog dem 8. oder 9. Jhdt. zugeschrieben. Strz. (oben S. 192 f.) denkt es 'wohl als Spolie aus dem Orient nach Venedig gelangt', und rückt es ins 5. oder 4. Jhdt. Man wird es mir nicht verargen, wenn ich das Urteil der Berliner für unbefangener halte. Die 'wie vom Winde umgelegte Krone' der Akanthusblätter an dem Capitell ist an römischen Werken Augusteischer Zeit (Ara Pacis) typisch. Nicht der Wind sondern der Reliefstil verursacht das Umlegen.

(4) Amelung, Vatican-Katalog I S.896 ff.

von Agrippa erbauten Pantheons. Wenn dessen Bekrönung nicht die Gestalt eines *μήκων* erhielt wie beim Philippeion in Olympia, oder eines *flos*, wie Vitruvius vorschreibt, sondern einer Pigna, so kann diese allerdings wegen Beziehung der Pinie zu der Göttermutter gewählt worden sein; notwendig indessen ist solche Annahme keineswegs. Als dann beim Brande des Pantheon im J. 80 n. C. die Pigna vom Dache herabstürzte, wobei sie vermutlich ihrer Spitze verlustig ging, und als man nun daran dachte den unten liegenden Erzkoloss wieder zu verwenden, da wird man doch schwerlich irgend welche Symbolik sondern nur Grösse, Form, Material und Einrichtung des Hohlkörpers in Betracht gezogen haben. Wie die Durchbohrungen der einzelnen Pignolen zeigen, machte man das Ding jetzt zu einem Wasserbehälter, den wir auch ohne besondere Nachricht alsbald, seine Wasserstrahlen entsendend, in der Mitte einer der zahllosen Brunnen Roms aufgestellt denken möchten. Denn wie sollte man in dem Rom der Flavier den verstümmelten Koloss lange haben liegen lassen wo er gefallen? Dass die Pigna in der Nähe des Pantheons blieb, wird ja durch ihren an Platz und Strasse in des Pantheons Nähe bis heute (Piazza und Via della Pigna), haften gebliebenen Namen zu denken nahegelegt. Und Hülsens scharfsinnige und fruchtbare Behandlung einiger Fragmente der Forma Urbis oben S. 39 hat zwischen Pantheon und Saepta Julia, eben in dem nach der Pigna benannten Stadtteile, einen Rundbrunnen nachgewiesen, der wahrscheinlich mitsamt der Porticus Divorum, in deren Längenaxe der Brunnen gelegen scheint, in Flavierzeit hergerichtet wurde, und zu dessen Centrum die Pigna als Wasserspeier vortrefflich passen würde (1). Wer immer dann später die Pigna als Cantharus im Atrium der alten Peterskirche aufstellen liess, den ging die Symbolik, die ja bei der zweiten Aufstellung, im Brunnen bei der Porticus Divorum, vielleicht doch noch mitgespielt hatte, gewiss nichts an, weder wenn er die Pigna nur von den *lavacra* bei der Porticus nach dem Brunnen im Atrium versetzte, noch wenn dennoch er zuerst, nicht schon Domitian, die Pigna als Wasserspeier verwendete.

(1) Ihn zu verdoppeln sehe ich keinen Grund, auch an der bezeichneten Stelle keine Möglichkeit. *Lavacra*, was dem einen beigeschrieben ist, kann füglich die vielen Plätze zum Waschen an dem viergeteilten Umkreis des Brunnens bezeichnen.

Wer aber brachte die Pigna nach S. Peter? Wann geschah es? Trotz Hülsens Einwendungen halte ich auch jetzt noch, ja sogar jetzt noch entschiedener als früher, den Pignabrunnen bei der Peterskirche mit de Rossi für einen Teil der ursprünglichen Einrichtung durch Constantin (oder seinen Sohn Constans). Denn wenn auch alle Anstösse, die Hülsen an der Aufstellung der Pigna unter dem Tabernakel nimmt, berechtigt wären, was hilfts? Die Pigna hat ja tatsächlich darunter gestanden. Warum soll denn solche Aufstellung im 12. Jhdt. eher möglich gewesen sein als im vierten? Hülsen meint, die Pigna habe im Vorhofe der Kirche gar nicht mehr als Wasserspeier gedient. Ja, weshalb stellte man sie denn überhaupt dahin? War an der Aufstellung unter dem Tabernakel wirklich etwas anstössig, so wurde es doch wenigstens dadurch entschuldigt, dass ein so merkwürdiger, alter Heidenbrunnen in den Dienst der Kirche gestellt wurde. Was entschuldigte dagegen eine ganz zwecklose Aufstellung? Und nicht blos zwecklos wäre es gewesen, sondern ein Selbstwiderspruch, die durchlöcherte, zum Wasserspeien eingerichtete Pigna wasserlos und trocken grade an der Stelle des *cantharus* aufzurichten. Hülsen meint, die greifenverzierten Platten, die von den Mirabilia und Grimaldi bezeugt werden, hätten keinen undurchlässigen Verschluss abgegeben. Augenzeugen jedoch, die das Bassin (Grimaldi wenigstens noch die Platten) sahen, wenn auch nicht mehr von Wasser gefüllt, weil sich die Leitungen wohl im Laufe der Jahrhunderte zugesetzt hatten, zweifelten nicht an der Bestimmung des Beckens; und wir sollten dazu berechtigt sein? Welche andere Bestimmung könnte denn das Becken gehabt haben? Und ist nicht das Becken des Lebensbrunnens in den Evangeliarien von Soissons und des Godescalc (oben S. 200 und 317) trotz einiger Verzeichnungen leicht zu erkennen als wesentlich ebenso hergestellt mit Platten *in spatiis columnarum*, wie Grimaldi sagt, oder durch die *columnae tabulis marmoreis cum griphonibus conexae*, wie es in den Mirabilia heisst? Dass diese Schranken in den Zeichnungen de Winghes und Tassellis (1) fehlen, kann verschieden erklärt wer-

(1) Die Zeichnung welche oben S. 42 wieder abgebildet und für treuer gehalten wird, ist im Gegenteil wertlos, weil sie teils interpolirt (so die aus den Delphinschwänzen gemachten Eckakroterien), teils auslässt (so die zwei

den; gegen jene positiven Zeugnisse verfangen diese negativen nicht. Die Grundfläche innerhalb des Tabernakels berechnet sich nach den oben S. 42 ermittelten Maassen auf etwa 16 Quadratmeter, von denen die Pigna, mit 2,0 m. grösstem Durchmesser noch nicht den vierten Teil füllte. Für das Spiel der Wasserstrahlen blieb rings mindestens 1 m., also weder zu wenig für den Wasserdruck, noch zu viel für diejenigen, welche aussen standen, begierig die Strahlen aufzufangen; und dass das beständig vom Wasser überspülte Erz das Wasser habe beschmutzen können wird man kaum glauben. Die drei *tubones* endlich, die, als man die Pigna entfernte, *apparuerunt immediate sub ipsa*, nicht mit der Pigna sondern mit einem älteren *cantharus* in Beziehung zu setzen, scheint mir Willkür.

Wer sich nun die Pigna nach den Zeichnungen oder Beschreibungen unter dem Tabernakel mit seinem ehernen Kuppeldach (1) stehend vorstellt, wird es doch an und für sich gewiss weit natürlicher finden, dies Tabernakel ursprünglich über der Pigna erbaut als diese nachträglich unter jenes geschoben zu denken. Was könnte uns also nöthigen trotzdem letzeres anzunehmen? Der Magliabecchianus (oben S. 44) sagt, die Pigna sei erst von Innocenz II (1130-1142) nach dem Vatican überführt worden. Ist es jedoch zulässig einem so unglaubwürdigen Auctor mehr Glauben zu schenken als den Mirabilia, wo es sich um etwas handelt das den Mirabilia gleichzeitig war, hinter dem Magliabecchianus dagegen dreihundert Jahre zurücklag? Die um 1150 geschriebenen Mirabilia aber bezeugen die Pigna als längst schon dort im Atrium stehend. Vor ihren Zeiten hatten die Päpste Stephanus II (752-7) und Symmachus Verschönerungen am Cantharus vorgenommen, ohne dass aus den Angaben des Liber Pontificalis klar würde, welche.

---

seitlichen Lünetten über dem Gebälk, die mitsammt den zwei anderen erst unter Paul V zerstört wurden).

(1) Dem Stephanus werden acht marmorne Säulen unter dem Erzdach zugeschrieben. Doch wird die eherne *tholus* schon von Paulinus a. a. O. genannt und die Säulen heissen porphyrne, wie bei Grimaldi und den Mirabilia, so auch schon im Liber Pontificalis unter Symmachus. Michon in den Mélanges Boissier S. 271 erkennt in den zwei Porphyrsäulen des Louvre eine der vom Cantharus und eine derer, die nach Grimaldi vor S. Peter standen Bedenken erregt das gleiche und selbst für den cantharus, geschweige denn für den Eingang der Kirche, zu geringe Maass von 2,50 m. für den Schaft.

Nur so viel ist gewiss dass der Cantharus, also der eigentliche Born auch vor Symmachus schon vorhanden war. Schon Paulinus von Nola schildert (ep. XIII), ihn, kaum zwei Generationen nach Constantin, unter der ehernen vergoldeten *tholus* stehend. Er nennt den Wasserbehälter allerdings nicht *pinea* sondern *cantharus*, aber den Worten mit welchen Paulinus das Ausfliessen des Wassers charakterisiert, entsprechen so sehr diejenigen, mit denen Grimaldi, allerdings lediglich aus phantasievoller aber dazu völlig ausreichender Anschauung der trockenen Pigna, die zwiefache Art des Ausströmens aus dieser beschreibt, dass der *cantharus* des Paulinus eben nur die Pigna Grimaldis gewesen sein kann. Paulinus nennt zuerst *cantharum ... fluenta ructantem*, danach spricht er von *aquae salientes;* Grimaldi unterscheidet *magnum aquae fontem egredientem de pinnaculo pineae,* und die *alii fontes in singulis nucum nodis grato aspectu scatentes.* Letztere sind ja eben des Paulinus *aquae salientes;* auf dieselben und ihren *gratus aspectus* kann sich das *ructari* unmöglich beziehen, sondern nur auf die oben (wo jetzt die moderne Spitze ansetzt, und wo der antike Bruchrand (vom Sturze) natürlich bei der Neuaufstellung abgeglichen war) abfliessende, und wie es bei der unvermeidlichen Wellenbewegung notwendig, stossweise überströmende Wassermasse.

Bevor wir den Schluss ziehen, nur ein Wort noch zur Beantwortung von Hülsens Frage (S. 40): « wie kann ein Monument das beim Vatican stand einem Teile des Marsfeldes den Namen gegeben haben? » Natürlich bildete sich der Name, als die Pigna sich noch im Marsfelde befand; das dauerte etwa drittehalb Jahrhunderte, gewiss lang genug, damit ein solcher Name sich bilden konnte. Und wenn einmal ein Brunnen von der Pigna seinen Namen erhalten hatte, so konnte derselbe am Brunnen und Platze haften bleiben, auch nachdem die Pigna selbst entfernt und durch einen andern ähnlichen oder indifferenten Körper ersetzt worden war. Den weiteren Einwendungen darf man mit der Gegenfrage begegnen: sollen die Leute mit der Benennung des Platzes und Stadtteils etwa tausend Jahre gewartet haben, bis zu dem Zeitpunkt wo zufällig der Name zuerst in unsern Urkunden auftaucht?

Genug, die römische Pigna wurde als Cantharus vor der Peterskirche bereits von Constantin (oder seinem Sohne) aufgestellt, nachdem sie an anderer Stelle wahrscheinlich schon vorher ein paar

Jahrhunderte als heidnischer Brunnen gedient hatte. Sie ist nicht allein weitaus der älteste aller Pignabrunnen, sondern an ihr erkennen wir auch, was weder durch Mithrascult, noch anderswoher verständlich wird, wie die Pigna überhaupt dazu kam ein Wasserspeier zu werden, nämlich lediglich durch den Zufall, der sie ihrer eigentlichen Bestimmung entführte und für beliebige Verwendung frei stellte. Wären ältere Pignabrunnen nachzuweisen, so könnte ja auch Domitian oder Constantin durch sie zu solcher Verwendung des Pantheonsknaufs veranlasst worden sein; aber sie selbst ist eben das älteste, erste Beispiel und diese vom Dach gefallene Pigna zum Brunnen und Wasserspeier zu machen genügte, wie gesagt, ihr Material, Umfang, Hohlraum und die in Rom häufige Gelegenheit für Brunnenausstattung zu sorgen.

Wo nun weiter der Pignabrunnen Symbol wird geht die Entwickelung des Symbols auch nicht von der Pinienfrucht aus, die dafür nur secundäre Bedeutung hat, sondern von dem Wasser als dem Symbol des ewigen Lebens und von dem Baume des Lebens mit den vier Strömen in der Mitte des Paradieses. Beide Ideen hafteten an oder verbanden sich mit dem Kantharos im Atrium. Dessen Wasser, zu körperlicher Reinigung bestimmt, glich man, seit es aufkam das Atrium Paradisus zu nennen, den Flüssen in der Mitte Edens und dem Wasser des ewigen Lebens, also die an vier Seiten von dem ausfliessenden, (vielleicht auch nach vier Seiten abfliessenden) Wasser umspülte Pigna dem Baume des Lebens, wozu die äusserliche Aehnlichkeit (natürlich nur dieser Riesenpigna) mit einem jungen Baum, auch die Aehnlichkeit des Namens (im Griechischen den Baum und auch die Frucht, bezeichnend) im Lateinischen, *pinus* und *pinea*, mitwirken konnte. Dass diese Auffassung des Pignabrunnens bei der Peterskirche in Rom lebte, zeigt die Uebertragung nach Aachen. Denn Material, Grösse, Gestalt der Pigna im Kantharus der Aachener Kathedrale und die mitgewanderte Sage, wonach auch die Aachener Pigna vom Dache gefallen sein sollte, zeigen — von den Beziehungen der fränkischen Könige zu Rom ganz abgesehen — dass der Aachener Pignabrunnen von dem römischen entlehnt ist. Bei ihm aber hat die Idee der Paradiesesströme sogar in vier kleinen Flussgöttern um die Pigna, mit den in Versen beigeschriebenen Namen der Genesis Ausdruck gewonnen (oben S. 204). Und jetzt verstehen wir, was

bei andrem Ausganspunkt und Gedankenwege rätselhaft blieb, weshalb der Lebensbaum, und wäre es auch nur jener *arbor vitae fluens aquas* (oben S. 205 und 315), die Wasserströme aus seiner Krone entsandte, statt dass sie an seinem Fusse hervorquollen, und weshalb in den Verkündigungsbildern (Fig. 2 f.), aber auch in den Arkaden (Fig. 1, 4) und auf den Schrankenplatten (Fig. 9 f.) die Form des Lebensbaumes am Lebensbrunnen bestimmt ist durch die Pigna.

Sollte aber nicht, dürfen wir weiter fragen, auch der ganze *cantharus in paradiso S. Petri*, wie er im Liber Pontificalis heisst, das Vorbild geworden sein für das Tabernakel der Evangeliare, besonders derer von Soissons und des Godescalc (oben S. 317 *ab*)? Die Zahl der Säulen und die Einrichtung des Bassins durch Schrankenplatten wurde schon oben verglichen. Bei den Tabernakeln der Evangeliare ist es freilich rund, aber das vaticanische rundete sich oben in der *tholus*. Und nun sehe man die Pfauen: in den Miniaturen rücken sie, bei der veränderten Dachbildung, etwas höher, in *a* noch etwas weiter ab als in *b*, und doch ist ihr Platz wesentlich derselbe wie bei S. Peter, wo sie vor der Lünette gleichfalls auf dem Gebälk standen (1). Ja auch die vielen anderen Pfauenpaare, z. B. in Fig. 8 und 10, nicht minder die Greifen von Fig. 9, um nur einige Beispiele zu nennen, und selbst der Kantharus, aus welchem die zum Baum sich wandelnde Pigna sich erhebt, möchten von dem Weihebrunnen vor S. Peter, dem schwerlich ein anderer an Berühmtheit sich vergleichen konnte, herstammen, z. T. mehr durch Wort und Ohr als durch Bild und Auge vermittelt. Am wenigsten erklärt sich vielleicht, dass die Pigna meistens so klein ist, und dass sie häufig so viel höheren Fuss hat. Die Ornamentplatten liessen erkennen, dass die

(1) Ein merkwürdiges Detail ist das Halsband, das die Pfauen z. B. in Fig. 8, 11 und dem Relief von Torcello (oben S. 314 c.) tragen. An den vaticanischen Pfauen (s. Vatican-Katalog I S. 894) ist bei dem einen zwischen Hals und Rumpf ringsum, bei dem andern teilweise ein modernes Stück eingesetzt, das, nicht vergoldet, von den vergoldeten antiken Teilen sich abhebend, leicht die Vorstellung eines Halsbandes wecken konnte. Sollte übrigens für die christliche Symbolik des Pfaues nicht des A und O in seinem lateinischen und griechischen Namen (*pavo*, ταώς) von Bedeutung gewesen sein?

Umwandlung der Pigna in den Baum daran beteiligt ist. Doch scheint hier noch ein zweiter 'Zufall' im Spiele zu sein, und ihm nachgehend finden wir vielleicht im Osten einen Pignabrunnen, der wenigstens dem vatikanischen, nicht dem bei der Porticus Divorum gleichzeitig heissen darf. Freilich muss hier Vermutung eine kleine Lücke ausfüllen, aber dieser Weg führt uns nun auch in klassisches Altertum zurück.

Der Pignabrunnen im Verkündigungsbilde der vaticanischen Miniatur, Fig. 3, der in Metallfarbe leuchtet (oben S. 187), mit seinen Schlangen, die bei genauerem Zusehen nicht allein oben als Wasserspeier vorhanden sind, sondern von unten auf den Stamm umwinden, bekundet unwidersprechlich seine Abstammung von der berühmten Schlangensäule des Atmeidan, des Hippodroms. Da hatte Constantin selbst den τριπάρηνος ὄφις des Siegesanathems von Plataiai aufgestellt, den er aus Delphi entführt hatte, nachdem der goldene Dreifuss lange vorher davon genommen worden. Ueber den drei Köpfen der Schlangen, deren auch nur zwei zugleich gut sichtbar waren, und die sich bis zum Ende des 17. Jahrhunderts erhielten, lag nach Fabricius wohlgegründeter Herstellung (1) der Kessel des Dreifusses, ebenda wo in der Miniatur die wasserstrahlende Pigna sitzt (2).

Nun wurde bekanntlich, als Newton im J. 1855 das untere Ende der Schlangensäule auf dem Atmeidan freilegte, unten um den Sockel derselben ein nicht grosses Becken constatiert. Newtons Worte (*Travels and discoveries* II 35, vgl. S. 27): *on digging round the base of the serpent I came to a pavement, which ap-*

(1) Jahrbuch I, 1886, 186 f. Man darf dafür auch die archaischen Dreifüsse und Kessel geltend machen. So springen an dem 'Stabdreifuss' von Garenne (*Mon. d. Lincei* VII fig. 10 in Savignonis schöner Studie), auch in einem vaticanischen aus dem Grabe Regulini-Galassi (Fig. 15 Sav.) unter dem Kessel, Schlangenköpfen nicht unähnlich, die umgebogenen Enden der graden Stäbe heraus, und noch mehr ähneln den Köpfen des τριπάρηνος ὄφις die vom Kessel selbst dräuend vorgereckten Greifenköpfe (vgl. Herod. IV 152), die mit jenen den weitgeöffnten Rachen (vgl. Dethier und Mordtmann Wiener Denkschriften 1864 XIII, 2 S. 44 und Taf. I, 17) und die Ohren, wenn auch nicht emporgerichtete (ebda Fig. 14 c) gemein hatten. Vgl. Röm. Mitt. 1897, 23; Pernice im Jahrbuch 1901, 62 ff.

(2) Die von Springer-Michaelis, Kunstgesch. I S. 174 nach Pomtow gegebene Herstellung macht einen wenig organischen Eindruck.

peared to be the bottom of a small tank and which suggested the idea to me that the serpent had been used as a fountain, dazu namentlich etwas weiterhin: *the tank in front of it* (*the serpent*), lassen unklar, ob das Bassin nur an einer Seite lag (wie es auch in der Miniatur Fig. 3 scheinen könnte) oder, was doch bei drei speienden Schlangenköpfen vorauszusetzen ist, ringsum ging. Newton entdeckte ferner im Inneren der Säule (*inside the serpent*) noch ein Stück einer Bleiröhre mit griechischer Inschrift (C. I. G. IV 8611), in welcher ein Stadtpraefect von Constantinopel genannt war. Da solche erst vom J. 359 an existierten, und die Wasserleitung nach dem Hippodrom erst unter Kaiser Valens, also noch etwas später gelegt wurde, setzte Frick (Jahrb. f. class. Philol. Suppl. III 551) die Herrichtung der Schlangensäule zur Fontäne unter Valens (364-378) ([1]). In dem hier erörterten Zusammenhang wird nun die Scheu Fricks, Constantin selbst schon die Verwendung der Schlangensäule zur Fontäne oder wenigstens den Gedanken zuzuschreiben, minder berechtigt erscheinen; ebenso, auch von hier aus, die Scheu Hülsens, der Pigna so frühe Aufstellung bei S. Peter zuzugestehen. Ist es doch derselbe Constantin, dem wir, der Zeugnisse halber, die Ueberführung der classischen Pigna nach S. Peter zuschreiben mussten, zu keinem andern Zweck als dort als wasserspeiender Cantharus zu dienen; derselbe der ein anderes klassisches Heidenwerk, die Schlangensäule nach Neu-Rom überführt — zu welchem Zweck? Kann man denn nun umhin zu denken, dass er schon die Absicht gehabt, sie dort zu dem zu machen was sie bald darauf wirklich wurde? Um so mehr als sich auch die andre Vermutung uns aufnötigt, dass die Schlangensäule nach der vaticanischen Miniatur zu ergänzen ist, also Constantin schon (oder sein Nachfolger) sie mit einer wasserspeienden Pigna krönte, die gewissermassen die Stelle des Dreifusskessels einnahm. Weist doch auch einer der Strobilos- oder Pigna-Brunnen im Vorhof der neuen Muttergotteskirche in Constantinopel (oben S. 190 und 318) in den Schlangen, welche die Phiale mit dem Strobilos umgaben, eine Analogie mit Fig. 3 (was Strzygowski bemerkte), und der Atmeidanfontäne

([1]) Dethier u. Mordtmann S. 6 gingen bis Theodosius, also noch etwas weiter hinab.

auf; nur dass des Theophanes cont. Worte (1) nicht genau ermessen lassen, wie weit sie ging. Schwächere Nachklänge des Schlangenmotivs treffen wir auch noch anderswo im Osten, so die Schlangen unter der Cantharus-Pigna auf den zwei Tafeln von der Panagia-Gorgopiko (oben S. 311) (2), oder gar die Spiralumschnürung des Lebensbaumstammes auf dem andern Plattenpaar ebenda, oder die nur ganz leicht angedeuteten ähnlichen Spiralen an dem Schaft des Pignabrunnens in dem Arkadenbild Fig. 1. Von den Schlangen im Atmeidan berichtet Bondelmonte (1422) dass an Festtagen bei den Spielen Wein Milch und Wasser aus den drei Mäulern geflossen sei. Man hat das für eine Fabel erklärt, aber Theophanes cont. (oben S. 198) berichtete ja von dem Pignabrunnen im Palasthof Sigma Aehnliches.

Wird man nun meinen, dass mit Annahme eines schon von Constantin im Hippodrom gegründeten Pignabrunnens sich die hier vorgetragene Ansicht über die Entwicklung dieser Brunnenform in Strzygowskis Sinne ändere? Gewiss nicht; nur wäre dann schon viel früher als bisher nachweisbar war, von Constantin selbst das Vorbild des Vaticanischen Pignabrunnens auch im Osten nachgeahmt worden und zwar hier in einer Form, die nun den schlanken, mit einer kleineren Pigna gekrönten Stamm so mancher Nachbildung besser erklären würde. Das Vorbild aller Pignabrunnen bleibt auch so der zum Wasserspeier eingerichtete Knauf des Pantheons.

E. PETERSEN.

(1) S. 327: *περὶ ἣν (φιάλην) καὶ δράκοντας ἔστιν ἰδεῖν, ὡς ἡ λιθοξόος τέχνη ἄριστα διεμόρφωσεν.* Also von Stein, und doch möchte man des besonderen Lobes wegen sie mit freigearbeiteten Köpfen denken. Die *φιάλη* die, wie eine Reminiscenz des delphischen Dreifusskessels, zwischen den Schlangenhälsen und der Pigna liegen musste, gab ihnen Halt.

(2) Ob damit die *dracones ad vas bibentes* in Grimaldis Beschreibung des Zophorusschmucks am Kantharustabernakel zu schützen sind, lasse ich dahingestellt. De Rossi (*Inscr. Chr.* II, S. 429) wollte *pavones* daraus machen.

FUNDE.

Bevor über die Ara Pacis Neues berichtet wird, sei kurz auf einige wichtigere sonstwo in Italien gemachte Funde hingewiesen.

Rom steht auch hier billig voran mit den so merkwürdigen ältesten Gräbern am Westabhang der alten Velia. Brand- und Leichengräber sind dicht in einander gedrängt, doch so, dass die Brandgräber des öfteren von den andern angeschnitten sind, wie auch durch den Inhalt die Leichengräber sich als die jüngeren zu erkennen geben, doch auch sie kaum über das siebente Jhdt. herabgehend (Notizie d. scavi S. 123 und 304).

In Villanovazeit reicht die Nekropole von Caracupa, zwischen Norba und Sermoneta in der Ebene; merkwürdig unter den vier Brandgräbern (von 81) eines, weil die Form des Ossuars die Brandbestattung unverkennbar von Cuma herstammend erweist (N. 289 und 304)

Hier in Cuma sind in nächster Nähe eines Kuppelgrabes, das trotz altertümlicher Construction nicht älter als das III. Jhdt. zu sein scheint, drei Gräber aus Cumas Frühzeit entdeckt, davon eines die Brandreste in silbernem Ossuar (eben der in Caracupa nachgeahmten Form) barg. Von hervorragender Wichtigkeit sind die Beigaben wegen ihrer grossen Uebereinstimmung mit dem was in den berühmten Gräbern Etruriens aus dem 7. Jhdt. (Regulini-Galassi u. s. w.) gefunden wurde (Mon. Lincei XIII).

Schwarzfigurige attische Vasen, darunter mehre signierte (Kaulos (?) ἐποίησε neben Sakonides ἔγραψε, Thrax, Tleson) wurden in und bei Tarent, z. T. früher gefunden. Gegenständlich merkwürdig ist eine Kylix, welche auf Danaos und den Chor seiner Töchter und die reisigen Aegyptiaden zu beziehen nahe liegt (N. 33, 205).

Ein archaisches in Kupfer getriebenes Gefäss mit Darstellungen von Pferden und Eseln ward in Gela gefunden (N. 431).

In Norba wurde die Untersuchung der alten Stadt weitergeführt und zu drei früher untersuchten Tempeln noch ein vierter

erforscht, nach Inschriften der Juno Lucina (s. u. S. 338) gehörig. Das verhältnissmässig junge Datum der Tempel, auch der Mauern, nicht älter als das 5. Jahrhdt., bestätigte sich aufs neue (N. 229).

Auch in Spoleto und bei Bolsena kamen ältere Mauern zutage (N. 156 und 351).

In Sassoferrato ergänzte sich der frühere interessante Fund von Thonfiguren eines Frieses: plündernde Gallier von den delphischen Göttern bestraft (N. 177).

Ein Grab bei Viterbo ist wegen der grossen Zahl von Nenfrosarkophagen mit Deckelfiguren und etruskischen Inschriften bemerkenswert (N. 116).

In Boscoreale wieder eine Villa; darin Wandgemälde mit Athletendarstellungen (N. 64).

Bei der Ara Pacis Augustae hat die Forschung des Archaeologen längere Zeit den Constructionen des Technikers weichen müssen. Daher ist wenig Neues zu berichten. Die oben S. 167 f. (vgl. auch Arch. Anz. 1903 S. 182) bereits erschlossene Orientierung der Friese, des linken als des nördlichen, des rechten als des südlichen, ist vollauf bestätigt durch den, soviel zu sehen, vortrefflich erhaltenen aber seit drei Monaten noch nicht ganz freigelegten, geschweige gehobenen Block, XVII im Grundriss APA. S. 36. (Ebda S. 104 ist anders numeriert.) Die daselbst gemachte Zählung sei hier beibehalten, obgleich sich ergeben wird, dass nicht allein XVIII **a** und **b**, durch **a*** und **b*** ergänzt, zwei besondere Blöcke waren, sondern zwischen **b** und XIX noch in Block **c** lag (1).

Der Block XVII fand sich nämlich ziemlich genau bei der Mitte des Südfrieses und, soweit schon jetzt sich urteilen lässt, schliessen sowohl die Figuren der Vorder- wie der Feston der Rückseite an XVI an. Von den sechs Figuren des c. 1.18 m. langen Blocks ist die erste 14 auf APA. Taf. VI ein dritter Flamen, vor dem auch noch ein vierter schreitet. Also trägt Augustus seinen, übrigens ja auch etwas abweichenden *apex* nicht (was oben S. 168, 1 zugegeben wurde) als Flamen des Divus Julius (2), da

(1) Abweichend von dem sonst bei der Ara geübten Brauch ist der Fries hier am l. Ende der Südseite nicht aus wanddicken Blöcken gearbeitet, sondern bilden ihn zwei nebeneinander liegende Platten, vielleicht wegen nachträglicher Aenderungen.

(2) Wie v. Domaszewski (Jahreshefte 1903 S. 58, 7) aus Lucan I 604 und Scholien folgern konnte, dass Augustus Flamen des Divus Julius gewesen sei, blieb mir unverständlich.

dies vielmehr einer von den vieren sein muss, sondern als *pontifex maximus*. Dass an XVII sodann XVIII **a** anschliesst, kann der Augenschein, wegen der Unzugänglichkeit des Blockes XVII, noch nicht lehren; es wird aber zur Notwendigkeit dadurch dass alles weitere, das trotz seiner Lückenhaftigkeit doch in den Köpfen oder Kopfteilen wenigstens die Hauptsache bereits vollständig erkennen lässt, nur vor dem Princeps (auf XVIII **a**) am Platze scheint.

Zu XVIII **a** mit seinen fünf Liktoren bietet ein Stück **a***, mit linkem Schnitt, das l. Ende, den *fascis* zu Fig. 7 (Taf. VI APA.), nicht freilich den Kopf von 6, sodann noch zwei Liktoren, deren einer sich vorn, der andere hinten herum nach rechts dreht, endlich am Schnitt einen Hinterkopf, dessen Gesicht (eines Camillus) auf XVIII **b***, am rechten Schnitt, nach links gerichtet ist, vor diesem der Kopf des achten Liktors und ein Kopfstück. Zu diesem rechten Blockende stellt ferner XVIII **b** das linke dar. Auf ihm ist das 'Publikum' jetzt, wie billig, durch mehrere Liktoren vom Princeps geschieden, ohne dass doch sein Staunen auf einen andern als den Princeps zu beziehen wäre. Am l. Schnitt (?) verglich sich die gehobene Hand schon früher mit den das Kopftuch fassenden Händen von Frauen (wie im linken Fries 35 und 43). Hier muss sie der priesterlichen Person gehören die auf XVIII **c** am rechten Schnitt steht, mit über den Kopf gezogener Toga und Kranz darüber. Mit einem Nebenmann, der sich gegen ihn kehrt nur um seine Bedeutung hervorzuheben, ist er der Erste im Zuge nach links, vermutlich der *rex sacrorum*. Am rechten Schnitt und der Bewegung des vorgestreckten Armes kenntlich, gehört auch noch ein Bruststück zu der Figur. Vor ihm und seinem Begleiter noch vier Liktoren, keiner nach links schreitend; vielmehr alle stehen wartend, teils mehr links, teils mehr rechts gewandt. Dies sowie ihre nun volle Zwölfzahl und das jedenfalls mit diesen Köpfen gefüllte Maass des Seitenfrieses:

XVII	ungefähr	m.	1.18	
XVIII	**a**	»	1.10	
»	**a***	»	0.55	minus
»	**b***	»	0.51	
»	**b**	»	0.78	minus
»	**c**	»	1.17	plus
also alles zusammen ungenau		m.	5.29	statt der genauen 4.705

(s. APA. S. 104), beweist dass nichts Wesentliches in dieser Serie fehlen kann, vielmehr die Stücke zusammenzuschieben sind. Erst durch wirkliches Zusammenpassen auch der vom Stuck befreiten Teile in Villa Medici freilich wird diese hypothetische Aufreihung, zunächst nur des oberen Teile mit den Köpfen, mit denen es jetzt allein möglich ist, zur Gewissheit erhoben werden können.

Eine neue Ueberraschung brachte der zweite neben XVII liegend gefundene Block. An das Tellusopfer im Thermenmuseum (VIII) anschliessend, muss er einer der beiden Fronten des Altarbaus gehören. Sein Fundort war der Ostfront ungefähr ebenso nahe wie der westlichen.

Wenn aber das Sauopfer mit der Tellus an dieselbe Front gehört, und zwar jenes wegen der Linkswendung des Opferers an das rechte, dieses wegen der Rechtswendung der Tellus an das linke Ende der Front, dann gehört der neue Block seiner Fundstätte halber an die Westfront, da er vom rechten Ende der Ostfront durch das ganze Fundament des Altarbaus getrennt lag. Damit weist sich also die Tellus und ihr Opfer an die Westfront und nach diesem, nicht nach der Pax sind die Festzüge gerichtet, wodurch die Wesensverwandtschaft der beiden Göttinnen Tellus und Pax noch deutlicher wird.

Wie erwartet war, hebt der Opferer die Rechte (mit der Patera) über den Altar. Doch nicht Augustus ist es sondern eine bärtige, mehr griechisch als römisch anmutende Idealfigur; barfuss, im Mantel, der, mehr Pallium als Toga, über das bekränzte Haupt gezogen ist. Besonders wegen des kurzen Scepters werden wir in ihm den Senatus erkennen, obgleich dieser auf der Münze des Hadrian (Cohen II 2 1406 vgl. oben 1892 S. 255) weit römischer geworden ist. Wieder in anderer Weise abweichend vom Populus derselben Münze ist der hinter dem 'Senatus' Stehende, in langärmeliger Tunica und Sagum, ob bärtig oder jugendlich ist nicht zu sagen, da der Kopf mit dem r. Teil der Figur abgesplittert ist. Auf einen langen Knotenstock gestützt, ist er nur Zuschauer, wie denn im *Monumentum Ancyranum* der Senat allein als Stifter der Ara erscheint. Auf der Domitianischen Münze (APA Fig. 60, 5) freilich sind beide, Senatus und Populus, die wir nicht umhin können in den rechts und links von der Ara Pacis stehenden Figuren zu erkennen, wie mit der Patera libierend dargestellt. Hat Domitian, wie es danach scheint, solche Statuen neben dem Al-

tarbau aufstellen lassen, so werden ihre Spuren wenigstens sich finden müssen.

Für die Ostfront erübrigen also, da für die Tempel des Mars und der Mater kein Raum bleibt, die zwei Stierreliefs in Villa Medici, die oben S. 172 noch der Westfront zugewiesen wurden, Natürlich links der geführte, rechts der schlachtbereite. Zu ihrer Ergänzung ist nichts Neues hinzugekommen; und es bleibt bei dem was oben S. 172 dargelegt wurde: rechts wird im Lupercal geopfert, links erreicht der Opferzug die Ara Pacis. Die Liktoren die hinter dem Stiere rechts erhalten sind, links danach ergänzt werden können, müssen, so allein gesehen, dem Beschauer wie die Spitzen von um die Ecke herumkommenden Festzügen erscheinen. In Wirklichkeit sind diese ja freilich nach der entgegengesetzten Seite gerichtet, vielleicht um als von der via Flaminia herkommend zu erscheinen: zu den beiden Stierbildern bleibt es also der Phantasie überlassen dieselben oder ähnliche Züge hinzuzudenken. —

Vom Gebälk der Einfriedung ist nun doch auch ein freilich sehr verstümmeltes Stück gefunden, dessen ganze Höhe 0.735 m. beträgt: vorn drei Fascien 0.32 hoch, über abgehacktem Kyma dann der glatte Fries, ähnlich hinten.

Vom Tuffkern des Altarbaus wurden auf drei Seiten vorübergehend Stufen sichtbar, in Ost und Süd vier, in West sogar sechs, also mit Marmoreinlage, die nur zu unterst teilweise erhalten ist, sieben. Der Auftritt scheint östlich am geringsten, grösser südlich (und nördlich), am grössten westlich gewesen zu sein. Der eigentliche Aufgang zum Altar selbst und der Standplatz des Opferers, die πρόθυσις, lag danach, den Ritualvorschriften entsprechend, im Westen. Aus Messungen und Rechnungen ergaben sich mir ungefähr 3 ½ m. Länge und 2 ½ m. Breite oder Tiefe für den Altar mit dem Standplatz dahinter, der sich etwa 1 ½ m. über dem rings um die Altarstufen reichlich 1 m. breiten inneren Fussboden erhob. Diese nur annähernden Maasse werden gewiss durch die mit aller Musse und Freiheit ausgeführten exakten Messungen der Techniker berichtigt oder genauer bestimmt werden.

Von der Marmorverkleidung des Altars selbst, von der Basis sowohl wie von dem Gesims möchten ein par sehr zierlich ausgeführte Stücke herrühren, die für die Einfriedung zu fein sind.

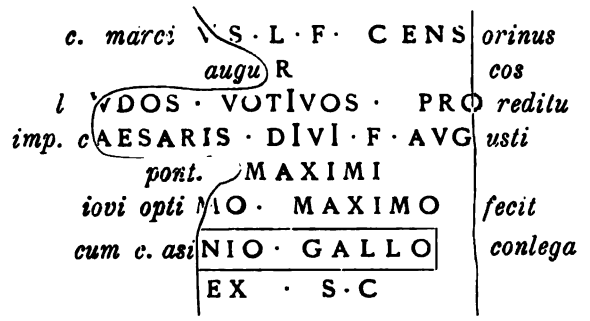
8. Februar.

E. Petersen.

Neue Inschriften.

Unter den zahlreichen in der zweiten Hälfte des Jahres 1903 in Rom gefundenen Inschriften (*Notizie degli scavi* S. 203-288, meist christlich; 460-468; 509-513; *Bull. comun.* 274-302; 365-373 seien zwei als historisch und topographisch wichtig hervorgehoben.

Das Museo delle Terme erwarb eine, wahrscheinlich von einem Altar abgeschnittene Marmorplatte, auf der in schönen Buchstaben geschrieben ist:



(Vaglieri *Bull. comun.* S. 249 ff.). Die Ergänzungen (1) werden, wie der Herausgeber bemerkt, volkommen gesichert durch die beiden entsprechenden, schon seit dem sechzehnten Jhdt. bekannten Inschriften CIL. VI, 386: [*P. Quinctilius Se*]*x. f. Varus* [*pontifex*] *cos.* [*ludos votivos pr*]*o reditu* [*Imp. Caes. di*]*vi f. Augusti* [*Iovi optimo m*]*aximo fecit* [*cum Ti. Claudio Ner*]*one conlega* [*ex s. c.*] und 385: *Ti. Claudius Ti. f. Nero pontifex cos. iterum imp. iterum ludos votivos pro reditu imp. Caes. divi f. Augusti pontificis maximi Iovi optimo fecit cum Cn. Calpurnio Pisone conlega ex s. c.*. Die erste bezieht sich auf die Rückkehr des Kaisers von seiner langen Abwesenheit in Spanien und Gallien, welche auch durch die Gelobung der Ara Pacis (4. Juli 741/13 v. Chr.) gefeiert wurde: diese *ludi* sind also sicher *pro reditu facto* gefeiert. Die in der zweiten Inschrift erwähnten Spiele hat

(1) Das Augurat des Marcius Censorinus wird auch bezeugt durch die Inschrift von Aquinum C. X, 5356 und seine Münzen (Cohen *Marcia* 27. 2); der Name des Asinius Gallus ist, wie z. B. regelmässig auf den Cippen der Tiberregulierung von demselben Jahre (C. VI, 31451) ausradiert, aber später wieder hergestellt.

Mommsen (zu C. VI a. a. O.) unter Vergleichung von Cass. Dio 55, 8 mit denen identifiziert, die Anfangs des J. 747 für die im Spätherbst 746 erfolgte Rückkehr des Kaisers gefeiert sind. Zu der neu gefundenen Inschrift giebt die beste Erläuterung Cassius Dio LV, 5: *τότε μὲν* (im Spätherbst 745, nach dem am 14. September erfolgten Tode des Drusus) *ἐβούλησεν* (*ὁ Αὔγουστος*) *ἐς τὴν πόλιν ... ἐσελθεῖν, τῷ δὲ ἑξῆς ἔτει, ἐν ᾧ Ἀσίνιός τε Γάλλος καὶ Γάϊος Μάρκιος ὑπάτευσαν, τήν τε ἄφιξιν ἐποιήσατο καὶ τὴν δάφνην ἐς τοῦ Διὸς τοῦ Φερετρίου παρὰ τὸ νομιζόμενον ἐσήνεγκε. Καὶ αὐτὸς μὲν οὐδεμίαν ἐπὶ τούτοις ἑορτὴν ἦγαγε ..... οἱ δὲ δὴ ὕπατοι τά τε ἄλλα ὅσα ἐπὶ τοῖς τοιούτοις γίγνεται ἐποίησαν, καὶ ἐκ τῶν αἰχμαλώτων τινὰς ἀλλήλοις συνέβαλον.*

Der Fundort der neuen Inschrift ist nicht bekannt: die Angabe der Verkäufer, sie sei *in un terreno privato non lungi dal Colosseo* gefunden, verdient keinen Glauben: wenn Seguier (cod. Paris. f. 25) ein Exemplar von n. 385 gesehen hat *dans la rue qui va de l'arc de Constantin au circo Massimo, au mur d'une vigne*, und dies Exemplar als *inscription fort suspecte* bezeichnet hat, so weist Vaglieri es mit Recht zurück, dies als Stütze für die obige Fundangabe zu verwerthen: es dürfte sich dabei um eine moderne Copie auf Stein gehandelt haben. Die *ludi votivi* haben ohne Zweifel im Campus Martius stattgefunden, und in dessen nördlichem Teile, bei S. Apollinare, sind i. J. 1548 die beiden Inschriften VI, 385. 386 gefunden. Wahrscheinlich stammt auch die neue aus derselben Gegend.

Etwa 200 m. vor Porta Maggiore ist, bei Anlegung einer Cloake für die Via Labicana ein Meilenstein aus Travertin (h. 1,80 m.) gefunden worden, dessen Inschrift lautet:

I
IMP · CAESAR
VESP*as*IANVS·AVG
PO*n* TIF · MAX
TRIBV*ni* C POTEST·VIIII (77 n. Chr.)
IM *p* XVIII · P · P
CEN *sor* COS · VIII

(Gatti *Not. d. scavi* 1903, 513, *Bull. comun.* 1903, 371 f.). Meilensteine aus der nächsten Umgebung Roms sind bekanntlich äusserst selten: von der Tiburtina, Praenestina, Nomentana giebt es überhaupt keine, von der Laurentina keine vor dem elften (Dessau CIL. XIV p. 457), auch von der Ostiensis nur den uralten CIL. VI, 31585 mit der Ziffer XI. Von der Appia ist zwar der erste vorhanden (C. X, 6812/13), doch nicht an seinem alten Platz gefunden: die ersten an der *regina viarum* zu constatirenden sind der fünfte (C. X, 6816) und siebente (C. X 6817/18). Von der Via Latina haben wir wahrscheinlich den zehnten Stein (C. X, 6881). Von weiteren Meilensteinen der Via Labicana kennen wir den dritten (C. X, 6882) und wahrscheinlich den siebenten (CIL. X, 6886, vgl. Rhein. Mus. 1890, 284). Der erste erhaltene Meilenstein der Via Salaria trägt die Ziffer XXXI (C. IX, 5943/44). Was die rechtstiberinischen Landstrassen betrifft, so haben wir von der Via Flaminia (oder Tiberina) keinen Stein vor dem dreissigsten (CIL. XI, 6616); an der Cassia ist der vierte (C. XI, 6666 = X, 6814) gefunden *in villa Syrorum in Monte Mario*, d. h. in der Tenuta l'Insugherata (Nibby *Dintorni di Roma* 2, 156); an der Aurelia haben wir zunächst der Stadt einen zifferlosen, wahrscheinlich die elfte Meile bezeichnenden Stein (C. XI, 6662). Der neuen Stein ist leider auch nicht ganz an seiner ursprünglichen Stelle gefunden sondern *rovesciato in mezzo a terra di scarico*, aber doch wohl nicht weit verschleppt. Die Entfernung von der Fundstelle bis zur Porta Esquilina beträgt, auf Lancianis Plan gemessen, cr. 1450 m.

In der Nähe von Castiglione in Teverina (östl. von Orvieto) sind in dem *terreno S. Maria in Paterno* zwei Marmorplatten mit Inschriften in schönen Buchstaben gefunden, deren Abschriften mir Hr. Dr. Nogara gütigst mitgeteilt hat. Die erste, quadratisch (0,45 Seitenlänge), mit Rand, lautet:

GERMANVS · AVG ·
LIB ◊ PROC
CAESAREVM FECT
ET ◊ OMNI · CVL
TV ◊ EXORNAVIT

Die zweite, 0.75 m. lang, 0.25 hoch, hat die Form eines Epistyls, mit Perlstab unter der ersten Zeile:

APOLLINI · AVG · EPAPHRO | *ditus aug. lib. proc.*

APOLLINI · AVG · HYACINTHVS · AVG · LIB · P | *roc. aediculam uetustate*
DELAPSAM · SVA · PECVNIA · | *refecit*

Z. 2. 3 sind von anderer Hand als Z. 1. — Nach den wahrscheinlichen Ergänzungen fehlt rechts etwa ein Drittel, also mag die Platte, die zur Verkleidung eines Gebälks diente, im Ganzen eine Länge von 1, 20 m. (4 röm. Fuss) gehabt haben. — *Caesarea* haben wir, abgesehen von dem bekannten der Arvales an der Via Campana, auf italischem Boden noch in Ateste (C. V, 2533), Benevent (C. IX, 1556), Mutina (C. XI, 948) und Volcei (C. X, 415). Bei der Fundstelle im Tiberthal werden grosse kaiserliche Güter gelegen haben, deren Verwalter den Herrschern und dem Schutzgotte der Residenz, dem Apollo, Kapellen errichteten.

Aus dem Gebiete der Vestiner kommt folgende, auf einer grossen Platte aus Kalkstein (h. 0.82, br. 0.70, d. 0.21) geschriebene Inschrift:

SEX · VITVLASIVS · L · F
QVI · NEPOS · COS
AQVAM · AVGVSTAM · ADIECT
FONTIBVS · NOVIS · SVA · PEC
PERDVXIT · ET · ARCVS
NOVOS · FECIT ·

(N. Persichetti, *Not. d. scavi* 1903, 514). Dieselbe ist gefunden in der Campo Famè benannten Oertlichkeit, 2 Km. von den Ruinen von Ansidonia (Peltuinum): der Hügel Campo Famè wird von dem Stadthügel von Ansidonia durch ein enges aber tiefes Thal, Valle Badarci, getrennt, welches, wie der Herausgeber bemerkt, wahrscheinlich von einem Aquäduct auf Bogen durchquert wurde. — Der Dedicant ist Consul suffectus i. J. 68 n. Chr., und zwar im Monat August, gewesen. Seinen Namen habe ich *Eph. epigr.*

VIII p. 328 = CIL. VI, 32365 in den Arvalacten dieses Jahres aus früher falsch gelesenen Spuren hergestellt. Er findet sich ausserdem noch in der Inschrift einer Bleiröhre, welche Lanciani im römischen Kunsthandel copiert hat, die aber sehr wohl aus Mittelitalien stammen kann (Lanciani *Acque* 592 = CIL. XV, 7565); ferner in einer Inschrift aus Paganica (Furfo), die eine Sklavin desselben nennt (CIL. IX, 3587). Die Tribus Quirina, welche ihm die neue Inschrift beilegt, ist die der Vestiner (und Marser): er wird in seiner Heimatprovinz Güter besessen haben.

Den von Savignoni und Mengarelli vortrefflich geleiteten und publizierten Ausgrabungen von Norba verdanken wir zwei interessante Bronzeplättchen mit archaischen Weihinschriften:

1) *Iunone Locina* | *dono pro* | *C. Rutilio P. f.*

2) *P. Rutilius M. f.* | *Iunonei Loucina* | *dedit meretod* | *Diovos castud*

(*Not. d. scavi* 1903, p. 255, woraus die Facsimiles mit freundlicher Erlaubnis der Redaction wiederholt sind; die Originale jetzt im Thermenmuseum). Beide Inschriften dürften dem sechsten Jhdt. der Stadt angehören, und zwar macht die erste einen noch altertümlicheren Eindruck als die zweite: es ist deshalb, wie der Herausgeber hervorhebt, wenig wahrscheinlich, dass der P. Rutilius von Nr. 2 der Vater des C. Rutilius in Nr. 1 sei. Besonders interessant ist die Formel *Diovos castud* am Ende von 2. Sie kommt ganz ähnlich vor in der Inschrift einer im Museum zu Bologna befindlichen, aber vielleicht auch aus Rom oder Umgegend stammenden kleinen Bronzeplatte (C. VI, 357): *Iunone Loucinai Diovis castud facitud.* Die Vermutung Mommsens, *Diovis* gehöre zum vorhergehenden (*Iunoni Lucinae Iovis*, sc. *coniugi*), nicht zum folgenden, ist hiernach nicht mehr haltbar: dass ein »Juppiter-Fasten« in einem sehr alten und uritalischen Cult auftritt, ist merkwürdig und widerlegt die Ansicht Wissowa's (R.E. III, 1780), wonach solches Fasten nur in später recipierten Culten auswärtiger Götter denkbar sei.

In Civita d'Antino (*Antinum Marsorum*) wurde Ende August 1902 bei Anlage einer Wasserleitung, etwa 400 m. oberhalb des Ortes in einer Tiefe von cr. 3 Metern ein rechteckiger Block (Höhe 1.20 m.) gefunden, mit der Inschrift

F
C · POMPONI· N
ANCITIE
DONOM
DEDIT
IVBENS
MERETO

Die Abschrift verdanke ich Hrn Maler Julius Reif aus Taormina (1): einen Abklatsch zu erlangen war mir leider nicht möglich. — Der Name des Dedicanten ist ohne Zweifel zu lesen *C. Pomponi(us)*

(1) Die Buchstaben C Z. 1 Anf. und F am Ende bezeichnet Hr. Reif als unsicher; Z. 5 giebt seine Abschrift IVBENS.

N(umeri) f(ilius): die Abwerfung der Endung des Gentiliciums, das verschiedene Praenomen des Vaters und Sohnes machen es, ebenso wie die Sprachformen, wahrscheinlich, dass die Inschrift der republikanischen Zeit angehört. — Die Angitia ist als Göttin der Marser und Paeligner bekannt (Vergil Aen. VII, 759 und Servius z. d. St.; Wissowa RE. I, 2191, Rel. d. Römer 44): eine Hauptstätte ihres Cultus war Lucus Angitiae am Südufer des Fucinus, nur etwa 10 Km. nördl. von der Fundstätte des neuen Steines. Aus Luco stammt die erst in neuerer Zeit vandalisch zerstörte alte Bauinschrift CIL. 3885 (s. Mommsen CIL. IX p. 367). Auf einer Inschrift aus Sulmo kommen *Angitiae* im Plural vor (CIL. IX, 3074).

Aus dem Gebiete des alten Aecae in Apulien (Troia) kommt folgende Inschrift, auf einem grossen Kalksteinblock gefunden beim Castellaccio della Baccarezza:

T·TERENTIVS·T·F· TARAVOS
VIXIT · ANNOS· LXXXIIII
T·TERENTIVS·T·F·CLA· TARAVOS
DICTATOR · FIDENIS · QVATER
P·TERENTIVS·T·F·VIXIT · ANNOS·XXI
T·TERENTIVS·T·F·VIXIT·ANNOS·XXVII

(L. Manzi *Not. d. scavi* S. 345). Der Z. 3. 4 genannte hat wahrscheinlich seinen Vater (Z. 1. 2) und zwei Söhne (5. 6) begraben. Dass der eine Sohn ein vom Vater verschiedenes Praenomen, der andere kein Cognomen hat, weist in die letzte republikanische oder frühe Kaiserzeit: dazu stimmt auch das, soviel ich sehe, sonst nicht belegte Cognomen *Taravos*. — Dass die Magistrate von Fidenae den Titel *dictator* führten, war bisher nur aus der Inschrift CIL. XIV, 4058 (Zeit des Gallienus) zu belegen; dass Fidenae zur Tribus Claudia gehörte, ist neu.

CH. HUELSEN.

SITZUNGEN UND ERNENNUNGEN.

11. Dezember 1903, zur Feier von Winckelmanns Geburtstag: HUELSEN, Zum Gedächtnis Theodor Mommsens (oben S. 177-184). — PETERSEN, Die Ausgrabungen der Ara Pacis.

18. Dezember: PETERSEN, Ueber Pigna-Brunnen (oben S. 312-328). Dazu HUELSEN.

8. Januar 1904: MAU, Neue Ausgrabungen im Theater von Pompei. Dazu PETERSEN.

22. Januar: STAEHLIN, Die Reliefs an der Thensa Capitolina. — PETERSEN, Ueber Alexander-Porträts.

5. Februar: ALTMANN, Der Hermes des Alkamenes. Dazu PETERSEN. — HUELSEN, Ein Monument des Augustischen Kaiserhauses auf dem Forum Romanum. Dazu PETERSEN.

Zum Palilien-Tage 1903 wurden ernannt

zu Ehrenmitgliedern die Herren:

v. BILDT	in Rom.
KLUEGMANN	in Berlin.
v. NELIDOW	in Rom.

zu ordentlichen Mitgliedern die Herren:

W. AMELUNG	in Rom.
P. HALBHERR	in Rom.
F. HARTWIG	in Rom.
B. SAUER	in Giessen.

zu correspondirenden Mitgliedern die Herren:

H. v. FRITZE	in Berlin.
GIANNOPULOS	in Almyros.
PRIDIK	in St. Petersburg.

Zum Winckelmannstage 1903 wurden ernannt

zu ordentlichen Mitgliedern die Herren:

F. Graeber	in Bielefeld.
B. Keil	in Strassburg i/E.
M. Rostowzew	in St. Petersburg.
J. Strzygowski	in Graz.
U. Wilcken	in Halle.
R. Zahn	in Berlin.

zu correspondirenden Mitgliedern die Herren:

Conrads	in Haltern.
J. Kromayer	in Czernowitz.
H. Schoene	in Königsberg i/Pr.
M. Siebourg	in Bonn.

REGISTER.

Br. = Bronze. Rel. = Relief. St. = Statue. Wgm. = Wandgemälde.

Aachen, Pinienzapfen Br. 204.
ABC-Denkmäler 73 ff.
P. Acilius Attianus, Praetorianerpräfect 64.
ad Centesimum 286.
ad Martis 283. 309.
Adonaea auf der Forma Urbis Romae 20.
Aecae (Apulien) Inschr. 340.
Aedes Divi Titi in templo Divorum 21.
Agram, Rel. im Museum 59.
Agrippa, Grab im Marsfelde 50.
Alba Fucens, Tempel 146. Kapitell 161.
Alexander mit der Lanze 207.
Alexander, Br.-St. im British Museum 208.
Amiternum, Monumente 154.
Ammonshörner an Alexanderköpfen 211.
Amphiareion, Köpfchen aus dem, 10.
Sant'Anatolia, Polygonalmauer 148.
Angitia 339.
Antinum Marsorum, Inschr. 339.
Aphrodite 217.
Apollo Augustus 337.
Apollon Pourtalès, St. 13.
Aquinum, Basilica 143. Kapitell 159.
Ara Pacis 91. 330 ff.
Architekturmalerei 87.
Arco di Camigliano 54.
Arcus Tiburii 30.
Arezzo, Rel. im Museum 60.
Arkade 111.
Artemis 130.
Ascoli Piceno 295 f.
Asklepios 1 ff.

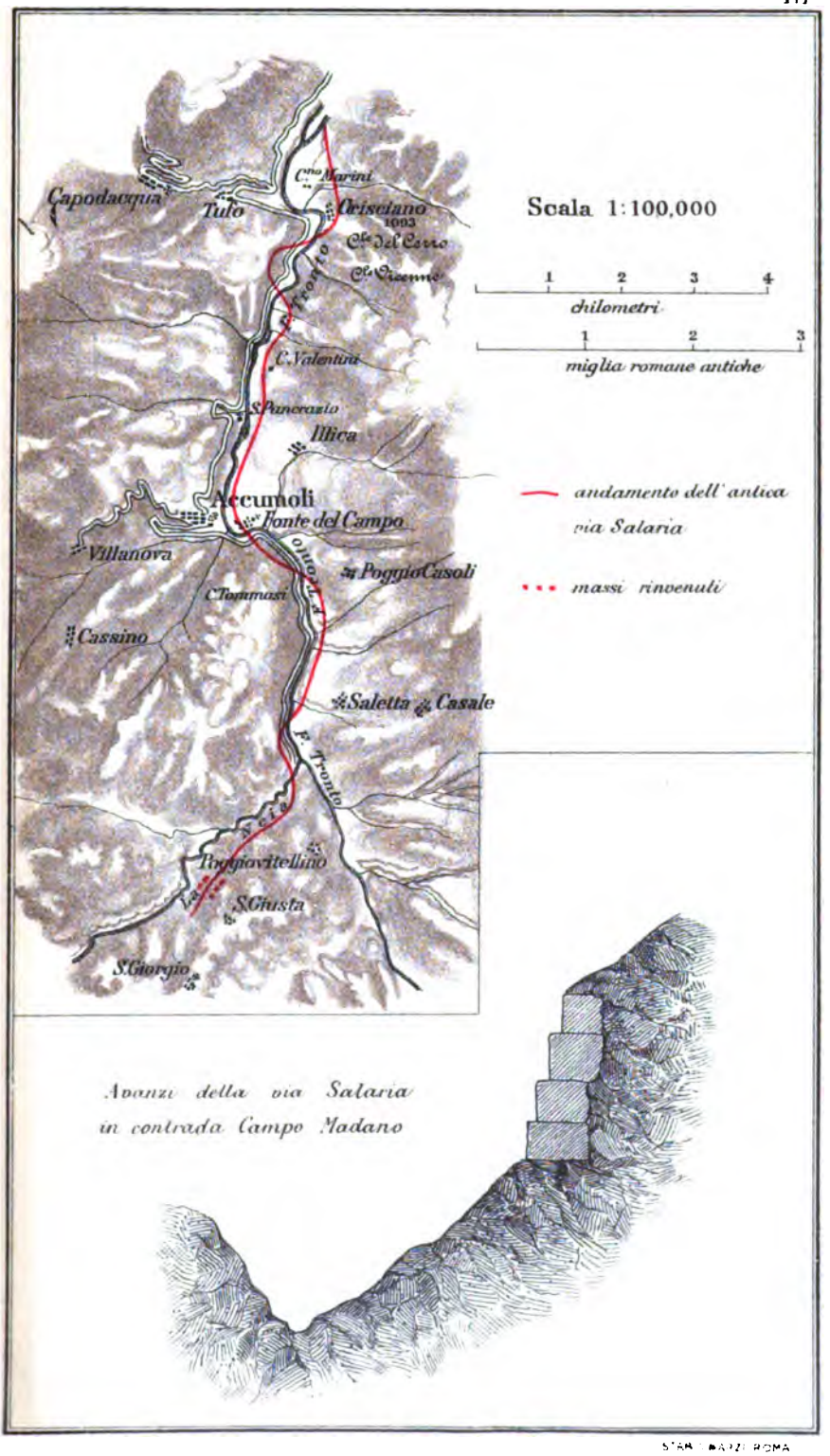
Athena Parthenos in Pergamon 10.
Athleten, Wgm. 330.
Attianus, Namensform 65.
Avenches, Pinienzapfen, Br. 205.
Barking Hall, Suffolk, Alexander, Br.-St. 209.
Berlin, Museum, Rel. aus Venedig 193.
Bildträger 92 ff. 103. 112. 261 ff.
Borgo Collefegato, Tempelpodium 149. Kapitelle 161.
Boscoreale, Wgm. *grande triclinio* 114. *triclinio ordinario* 118. *tricl. d'estate* 119. 131. 241. *cubicolo* 122. 131. Neue Villa 330.
Bovianum vetus, Tempel, 153 ff.
Brandgrab 329.
Brücken, römische: über Torrente Garraffo 288; ponte di Cervo 299; ponte della Scutella 301.
Brunnen der Stiftshütte 312, beim Serapeum 39, mit Pigna 185. 312; s. Konstantinopel.
Caesareum 336.
Caesars Grab im Marsfelde 53.
Calvi, Denkmäler 146.
Canones-Krönungen 187 f.
Caracupa, Nekropole 329.
Castiglione in Teverina 336.
Castrum Truentinum 303.
Cicolano, Denkmäler 147.
S. Ciriaco di Camigliano 31.
Civitella, Tempelreste (?) 149.
Claudia, Tribus von Fidenae 340.
Claudius-Tempel auf der Forma Urbis Romae 10.
Collaraeteri, römische Burg 150.
Corfinium, Monumente 154. 161. 163.
Cori, Tempel 145.
Cuma, Gräber 329.
Danaos (?) 329.
Daphni bei Athen, Mosaik 187.
Demetrius Poliorketes 215.
Diburo, Diburio 28 f.
Dictator in Fidenae 340.
Diovos castud 338.
Divorum 17 ff.
S. Elpidio 151. 159. 161. 163.
Eros 117.
Etschmiadsin-Evangeliar 201.
Ferentinum, Mauern 142.
Fiamignano, Tempel 153.
Fidenae, Dictator 340.
Flamines 330 f.
Fondi, Mauern 146.
Gallierfiguren 330.
Gartenanlagen, Darstellung auf der Forma Urbis 20.
Gela, Br.-Gefäss 329.
S. Giovanni Incarico 144. 158. 161.
Godescalc-Evangeliar 200.
Grotta del Cavaliere bei S. Elpidio 151.
Herakles mit Telephos 12.
Herculaneum, Marmorgemälde aus 58.
Hercules-Altar 63.
Heiligtümer in Wgm. 136. 225.
Hekate (?) 130.
Hermaphrodit, St. aus Pergamon 11.
Hirsch, 317.
Illusion, zwiespältige 101.
Iuno Lucina 329. 338.
Kanopus der Hadriansvilla 33.
Kantharos 314 f. 325.
Kapitelle aus Mittelitalien 158 ff.
Konstantinopel: Relief am Brunnen Kirk Tscheschme 195. Brunnen b. der Nea des Basilios 45. 190. 318 im Sigma 191. 198.
Lavacra beim Serapeum 39.
Lebensbrunnen 199.
longurii 126.
S. Lorenzo in Vallibus 152. 161.
Ludi votivi für Heimkehr des Augustus 234.
Lysipp, Alexander-Porträts 207.
C. Marcius Censorinus 334.
S. Maria della Strada, Ausgrabungen bei 25.
Marmorgemälde aus Herculaneum 58.
Meilensteine bei Rom 336.
Nikeratos 10.
Pansa's Grab im Marsfelde 52.
Paradies 316. 324, - Ströme 315 ff.
Pfauen 314. 325.
Phyromachos 1 ff.
Peltuinum, Inschr. von 337.
Pietrabbondante, Tempel 154 ff.
Pigna, symbolisch 197. 318, vaticanische 319 ff., mittelalterl. Standort 39 f.
Pignabrunnen 185 ff. 312, in Konstantinopel 318. 328, Aachen 319, Vatikan 319.
Pigna-Lebensbaum 313. 315 ff.
Porta Romana in Ascoli Piceno 296.
Porticus Divorum 17.
Pozzuoli, ABC-Denkmal gef. in 73.
Prospekt oder Tafelbild 222.
Prusias II von Bithynien 9.
Psyche 118.
Ptolemaios II Philadelphos 217.
Ravenna, Mosaiken von S. Vitale 192.
Rex sacrorum 331.

Rom, archaische Gräber 329; neue Inschriften 334 f.
Sarkophage 330.
Sassoferrato, Thonfries 330.
Schattengebung in der Wandmalerei 97-237.
Scherwand 90 f. 114 ff. 127 ff.
Schlange 314 f. 328. Schlangensäule 226 ff.
Seccheto (Elba) 63.
Senatus und Populus dargestellt 332.
Serapeum 32.
Sezze, Mauern 145.
Silen, trunken, auf Rel. 58.
S. Stefano del Cacco, Ausgrabungen 34 f.
Sulu-Monastir, Kpl., Pigna aus Granit 202.
Tabernakel 317. 321. 325.
Tafelbild oder Prospekt 222.
Tarent, sfg. Vasen 329.
Teano, angebl. Tempel 146.
Tisikrates, Bildhauer 216.
Triton, St. im Vatican 13.
Vasen, sfg. 329, Silber 329.
Venedig, S. Marco, Rel. 194.
Viterbo, etrusk. Grab 330.
Via Labicana, erster Meilenstein 335.
Via Salaria 274 ff.
Villa 330.
Villa publica 48.
Vespasianus, Inschr. v. J. 77, 335.
Vitrasius Pollio, Inschrift 26.
Sex. Vitulasius Nepos, Consul suff. 68 n. Chr.
Vorhang 119, 2.
Wandmalerei, 1. Stil 89. 2. Stil 90 ff. Mau Gesch. Taf. I-II: 111, IV: 132 V-VI: 102 ff. 111. 238. VII: 111. 133. 258. 265. VIII: 99. 108, 1. 231. IX: 107. 226. 236. X: 137. XV f.: 137. Mon. Ined. XI 22 (Palatin, Io-Wand) 92. 111. 134. 139. 237. 242. 23: 107. XII 5: 133. 5ª: 139. 229. 263. 17: 134. 18: 135. 270. 19: 134. 264. 23: 110. 131. 265. 24: 103. 110 262. Villa Negroni Taf. II. IV. V. VII: 119. VIII: 120, 2. 232 ff. 273. Niccolini III 2 XX: 138. IV 2 VI: 138. IV 2 XVI XVIII: 137. 272.
Wandschirm 88 f. 108. 112. 259.
Weibliche Köpfe aus Villa Ludovisi 11; weiblicher Kopf aus Pergamon 12; in der münchener Residenz 15.
Weibliche Statue im capitol. Museum 12.
— — im Pal. Colonna 14.
Zeus Ammon, St. aus Pergamon 11.

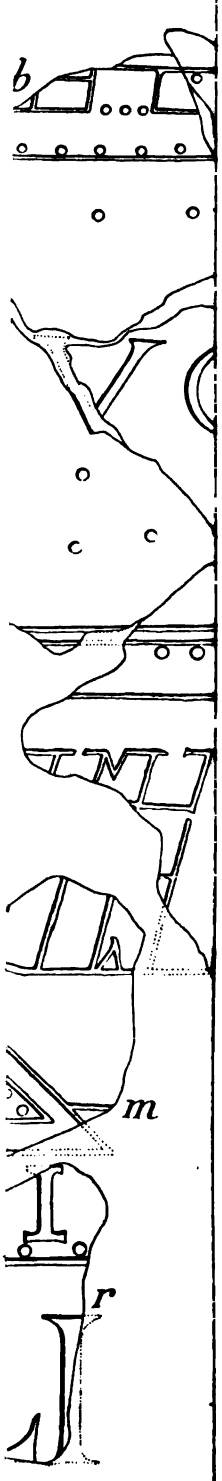
TAFELN.

I. Fragmente der Forma Urbis Romae.
II. Südlicher Theil des Marsfeldes.
III. Lauf der Via Salaria im Thale des Tronto.

Abgeschlossen am 25. Februar 1904.



STAB. I. WARZI ROMA


b
c
c
m
r

Rom, 1903. XVIII, 3-4.

GENERAL
UNIV
APR

Fasc. 3-4.

MITTEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTEILUNG

BAND XVIII.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL. XVIII.

ROM
LOESCHER & C.°
(BRETSCHNEIDER & REGENBERG)
1904

In demselben Verlage erscheinen:

STUDI

DI

STORIA ANTICA

PUBBLICATI DA

GIULIO BELOCH

Fascicolo 1, 1891, di pag. VIII-207 . . . . Lire 6
» 2, 1893, » VIII-155 . . . . » 6
» 3, 1902, » VI-74 . . . . . » 4
» 4, 1903, » 167 . . . . . » 7
» 5 è in preparazione.

CONTENUTO DEI FASCICOLI

Fascicolo 1:

P. Cantalupi. Le legioni romane nella guerra d'Annibale. — **G. Clementi.** La guerra Annibalica in Oriente. — **G. Tuzzi.** Ricerche cronologiche sulla II guerra Punica in Sicilia. — **U. Pedroli.** I tributi degli alleati d'Atene.

Fascicolo 2:

G. De Sanctis. Contributi alla storia Ateniese, dalla guerra Lamiaca alla guerra Cremonidea. — **R. Corsetti** (S. I.). Sul prezzo dei grani nell'antichità classica. — **C. Salvetti.** Ricerche storiche intorno alla lega Etolica. — **F. Arci.** Il Peloponneso al tempo della guerra sociale.

Fascicolo 3:

P. Varese. Il calendario romano all'età della prima guerra Punica. Ricerche cronologiche dal 264 al 228 a. Cr.

Fascicolo 4:

E. Breccia. Il diritto dinastico nelle monarchie dei successori d'Alessandro Magno.

In demselben Verlage ist erschienen:

KATALOG DER BIBLIOTHEK
DES KAIS. DEUTSCHEN ARCHAEOL. INSTITUTS IN ROM

BEARBEITET

von Prof. A. MAU.

Band I. 1900, gr. 8° (X-431). Mark 4. —

Inhalt: Allgemeines und Vermischtes. Die Alterthümer nach ihrem Ort.

Band II, 1902. gr. 8° (XV-616). Mark 4. —

Inhalt: Die Alterthümer nach ihren Classen und nach ihrem Inhalt. Epigraphik. Numismatik. Antiquitäten. Christliche Alterthümer. Nachträge und alphabetisches Register zu Band I und II.

Band III (Einzelaufsätze aus Zeit- und Sammelschriften) befindet sich in Vorbereitung.

DIE DREI TEMPEL AM FORUM HOLITORIUM
IN ROM

von RICHARD DELBRUECK

(Herausgegeben vom Kais. Deutschen Archaeolog. Institut in Rom)

Mit 6 Tafeln. 1903, in 4°. — Mark 8.

DAS CAPITOLIUM VON SIGNIA
DER APOLLOTEMPEL AUF DEM MARSFELDE
IN ROM

von RICHARD DELBRUECK

(Herausgegeben vom Kais. Deutschen Archaeolog. Institut in Rom)

Rom 1903, in 4° pag. X-56, mit 2 Plänen und 9 Doppel-Tafeln.

DIE AUSGRABUNGEN AUF DEM FORUM ROMANUM
1898-1902

VON

CHRISTIAN HUELSEN

(2. verbess. Abdruck aus den Römischen Mitteilungen)

Mit 4 Plänen und 24 Abbild. 1903, gr. 8°. — Mark 4. —